

Paradigme în istoria esteticii filosofice (I)

Din Antichitate până în Renaștere

Prof. univ. dr. Constantin Aslam

CUPRINS

Prefață

A) Datele de fundal ale esteticii filosofice

1. Constituirea istorică a esteticii
2. Estetica în contexte polisemice actuale
3. Practici filosofice concurente în estetica actuală
4. Către un model presupozitional de analize în estetică

B) Paradigma artei și frumosului în Antichitatea grecească

I. *Téchnē* în spațiul culturii grecești

1. *Téchnē* – un concept polisemantic
2. Fundamente ontologico-religioase ale practicilor și gândirii artistice grecești
3. Între apolinic și dionisiac – practici artistice și reprezentări teoretice

II. Cuvintele fundamentale ale esteticii grecești

1. Precizări metodologice
2. Înțelesuri ale sufletului – incursiuni în universul dihotomiilor conceptuale grecești
3. Arta – formă de viață și mijloc de cunoaștere. Specificul cunoașterii poetice

III. Teorii asupra artei în paradigma estetică grecească

1. Preliminarii conceptuale
2. Teoria mimetică
3. Teoria cathartică
4. Teoria iluzionistă

IV. Înțelesuri ale Frumosului în estetica grecească

1. Preliminarii conceptuale

2. Sensuri etimologice

3. Teorii ale frumosului

a) Frumosul ca armonie, teoria armonică sau Marea Teorie

b) Teoria erotică a frumosului. Frumosul inteligibil

c) Teoria pragmatică. Frumosul ca utilitate și plăcere

V. Plotin și sinteza gândirii estetice grecești

1. Preliminarii

2. Coordonate ale metafizicii plotiniene

3. Frumosul între sensibil și inteligibil

C) Paradigma artei și frumosului în Evul Mediu creștin

I. Specificul esteticii medievale. Context interpretativ

1. Precizări metodologice

2. Fundamente ontologico-religioase ale practicilor și gândirii artistice medievale

3. Simbolul – dialectica dintre văzut și nevăzut

II. Teorii ale artei și frumosului în lumea medievală

1. Preliminarii. Caracteristici ale esteticii medievale

2. Estetica luminii

3. Dihotomia frumosului în estetica medievală. Frumosul metafizic *versus* frumosul sensibil

III. Teorii ale artei și frumosului în lumea bizantină. Războiul icoanelor

1. Cultura europeană răsăriteană – caracteristici generale

2. Războiul icoanelor

3. Frumosul metafizic *versus* frumosul sensibil. Teorii reprezentative

a) Vasile cel Mare

b) Dionisie Areopagitul

IV. Teorii ale artei și frumosului în lumea occidentală

1. Cultura europeană apuseană – caracteristici generale

2. Frumosul metafizic *versus* frumosul sensibil. Teorii reprezentative ale artei și frumosului

a) Aureliu Augustin

b) Toma d'Aquino

V. Condiția artei și artistului în lumea medievală. Reprezentări teoretice

1. Artele liberale – precizări terminologice și conceptuale

2. Condiția artelor vizuale în Evul Mediu

3. Estetica artelor vizuale

4. Condiția artistului plastic

D) Paradigma artei și frumosului în Renaștere

1. Renaștere și Renașteri. Abordări teoretice complementare

2. Fundamente ontologico-religioase ale practicilor și gândirii artistice renașcentiste

a) Destrucția *Weltanschauung*-ului medieval: factori externi și interni

b) Particularități ale *Weltanschauung*-ului renașcentist: Umanismul și Reforma

3. Specificul esteticii renașcentiste

a) Estetica filosofilor

b) Estetica umaniștilor

c) Estetica artiștilor

4. Teorii ale artei și frumosului în lumea Renașterii

a) Teoria proporțiilor

b) Teoria perspectivei

c) Viziunea subiectivistă asupra artei și frumosului

Prefață

Cartea pe care o ai în față, dragă cititorule, este construită pe un șir complex de paradoxuri. Din acest motiv ea comunică, în același timp, opinii și credințe vechi, dar și noi. Sunt vechi pentru că vei recunoaște multe dintre datele expuse; sunt noi pentru că ordinea logică și argumentativă, chiar stilistică, este neîncercată în cultura noastră umanistă.

Volumul este construit pe paradoxuri, pentru că estetica însăși este o întreprindere filosofică paradoxală. Din cel puțin două motive. În primul rând, pentru că ea *își propune* să vorbească despre ceea ce nu se poate vorbi: stări lăuntrice și emoții, artistice și neartistice, strict personale, inexprimabile. Estetica *dorește*, așadar, să facă exprimabil inexprimabilul, încălcând astfel observația de bun simț a lui Wittgenstein: „despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă”!. În al doilea rând, paradoxul esteticii provine din faptul că, deseori, *pretinde* sa-i fie luate în seamă recomandările adresate artiștilor creatori. Or, artistul, se știe, dorește să-și afirme

propria sa unicitate, nu să aplice reguli exterioare propriului demers creativ. Din acesta motiv, „insolența” esteticienilor este continuu blamată, iar istoria acestei discipline este una mai degrabă a una eșecurilor, decât a izbânzilor. În vreme ce artiștii se conduc după propriile lor intuiții atunci când produc opere de artă, esteticienii vorbesc într-o limbă încifrată cu aerul că ei ar ști mai bine ce *trebuie* să facă artistul. Dacă admitem că Platon este primul estetician sistematic – argumentele ne constrâng la o astfel de opțiune – atunci trebuie spus că estetica debutează cu un conflict în interiorul spațiului intelectual european. Excluderea artiștilor din cetatea ideală de către Platon, ilustrează din plin asimetria dintre două universuri ce par a fi paralele: „a face artă” *versus* „a vorbi despre artă”. Căci, cel ce vorbește *despre* artă vorbește despre sine. Arta, în acest caz, e doar un *pretext* pentru afirmarea unor trăiri și stări ale conștiinței proprii esteticianului.

Dar, cum se explică atunci persistența de veacuri a esteticii, în condițiile în care, după expresia malițioasă a lui Wittgenstein, ar avea pretenția ridicolă de a ne prescrie o anumită cafea pentru „bunul ei gust”? Răspunsul este simplu! Pentru că nu putem lupta împotriva naturii noastre omenești de *a vorbi* despre ceea ce, în mod logic și rațional, nu se poate vorbi. Partea emoțională din noi învinge, pare-se, partea rațională, inima stă înaintea minții, chiar dacă aspirațiile noastre se îndreaptă spre inversarea acestor raporturi. Dar, să nu uităm faptul elementar: aspirațiile sunt tot emoții! Urmându-l tot pe Wittgenstein, chiar viața noastră e constituită, între atâtea altele, din ceea ce se *arată* și nu poate fi *spus cu sens*. Pentru estetician partea care se *arată* e lumea valorii (estetice), a punctelor de vedere personale exprimate *deja* într-o formă de *limbaj expresiv* (artistic) ori *lingvistic* (gramatical), iar partea ce *nu poate fi spusă cu sens* este constituită din *cuvinte despre cuvinte*. Regresiunea la infinit, capcana prin care gândirea se autosuspendă, nu poate fi oprită.

În acest sens estetica, cel puțin în înțelesul pe care Wittgenstein îl propune, nu poate supraviețui fără a produce non-sensuri, din moment ce ea elaborează șiruri nesfârșite de texte despre „texte” și se încumetă să vorbească producând non-sensuri. Or, și aici e paradoxul, producerea de non-sensuri, de texte despre texte, generează noi sensuri. Inexprimabilul există și el este prezent în ceea ce e deja exprimat, în cuvinte și valori. Acesta e paradoxul esteticii filosofice, căci ea vorbește despre celelalte cuvinte care visează la exprimarea inexprimabilul. Pe scurt, a vorbi despre celelalte cuvinte care îndrăznesc să vorbească despre inexprimabil pare a fi sarcina imposibilă a esteticii.

În cele din urmă, estetica este o întreprindere intelectuală paradoxală pentru că obiectul ei de studiu, *Homo aestheticus*, parte a lui *Homo emotionalis* – adică omul care trăiește și care își propune să trăiască și mai intens prin producerea unor tipuri speciale de artefacte, numite obiecte artistice – este paradoxal. Căci, omul și-a dezvoltat (excesiv?) partea de raționalitate și de cunoaștere instrumentală, tocmai pentru a-și potența, într-un mod „tehnologic”, trăirile emoționale date în mod natural în ființa sa. Arta, hrana vieții noastre emoționale sau, vorbind ca Nietzsche, obiectele care ademenesc viața, expresie a *vieții însăși* și a iraționalului din noi, ni se înfățișează tot mai mult, fie ca o marfă specială de consum, ce se adresează democratic tuturor, fie ca „industrie” a jocului și distracției la care toată lumea are acces. Atunci, de ce să mai studiezi arta, ceea ce se arată ca obiect emoțional sau cuvintele despre aceste obiecte, când știm cu toții *ce* și *cum* se înfățișează ea, de vreme ce o consumăm și ne simțim bine? Ce lămuriri în plus ar putea aduce estetica?

Iată de ce încercarea de cuprindere teoretică a „omului estetic”, adică a omului ce urmărește potențarea și maximizarea emoțiilor naturale prin producerea „tehnologică” de obiecte artistice și de cuvinte legate de această activitate veșnică, trebuie să-și asume *ab initio* aproximări, dibuiri, imprecizii, lacune, pe scurt, precarități explicative ce țin de inefabil și indicibil. Vorbind despre *valorile atribuite* obiectelor și nu despre obiectele însele, așa cum procedează știința, estetica studiază *ceva ce există într-un anumit fel*, dar diferit de realitățile observaționale. Iată de ce estetica este filosofie și nu știință, de ce este o analiză conceptuală, o autoclarificare despre ceea ce noi facem, și nu o cunoaștere despre fapte naturale prezumate a fi independente de noi și de scopurile vieții noastre. Iată de ce estetica este *doar* o practică intelectuală și o activitate de analiză a practicilor artistice *exprimate* în practici lingvistice, cu toate că ea s-a prezentat timp de câteva secole costumată în veșmintele științei.

Cu acest înțeles modest al esteticii, dar realist și onest, de analiză filosofică a practicilor lingvistice, teoretice și conceptuale, legate de practici artistice, operează acest volum născut dintr-o nedumerire copilărească: ce s-a întâmplat cu estetica înainte de a se naște? Estetica apare ca disciplină autonomă în câmpul culturii europene în secolul al XVIII-lea, în plin Iluminism. Ce s-a întâmplat înainte de Iluminism, știindu-se că odată cu Platon filosofia a decoperit forța irepresibilă a emoției și iraționalului, deci a luat cunoștință de „omul estetic”? De ce este întemeiat să susținem că estetica a apărut în plin Iluminism european, când o serie întreagă de lucrări vorbesc îndreptățit despre „estetica Antichității grecești” ori despre „estetica medievală”,

citând și invocând texte estetice de dinainte de apariția esteticii? Prin urmare, această carte a fost scrisă, în primul rând pentru clarificări și duminări personale. În fond, a vorbi despre estetică, ca despre orice fenomen cultural de altfel, înseamnă a deschide un orizont istoric de înțelegere și semnificare în care clarificările cuprind nu numai deoalarea fațetelor temporale ale fenomenului ca atare, ci și metodele compatibile de a dezvălui complexe raporturi privind continuitatea și discontinuitatea în istorie. „A clarifica un astfel de termen nu înseamnă doar a asocia unui cuvânt o semnificație fixată cumva dinainte. Ci, în măsura în care o asemenea clarificare se înțelege pe sine, ea reprezintă în mod necesar interpretarea unei istorii a semnificației (s.n.) aceluia termen.”¹

Asumându-și această stare de fapt, prezentul volum descrie încercarea teoretică a oamenilor de a se înțelege pe ei înșiși în acele activități generate și provocatoare de emoții și trăiri non-raționale, înainte de apariția esteticii în calitatea ei de disciplină autonomă ce investighează arta, frumosul și trăirile estetice.

Cum precizează și titlul, volumul de față propune o examinare a esteticii de dinainte de estetică, o cercetare a esteticii *in statu nascendi*, similară cu investigațiile pe care obstetricienii le fac asupra copiilor în viața lor intrauterină. Oamenii, firește, nu au așteptat inventarea esteticii pentru a se interoga asupra naturii artei și frumosului, ori asupra trăirilor provocate de obiectele gândite și produse *doar* cu scopul de a provoca bucurie, în expresie kantiană, „plăcere dezinteresată”.

Examinarea pe care o propunem, o *analiză a istoriei esteticii dinainte de estetică*, are ca principală justificare ideea că ceea ce se manifestă în realitate este rezultatul unor posibilități. Noi nu putem înțelege un segment de realitate – „real” este ceea ce există în timp – dacă nu postulăm că înainte de a fi într-un fel sau altul, acesta a fost posibil. Ceea ce se arată sau se prezintă pe sine ca realitate *determinată* reprezintă *una* dintre posibilități, respectiv posibilitatea care s-a realizat. Prin urmare, ceea ce propunem în acest volum este o cercetare a unor condiții de posibilitate, iar metoda este, firește, transcendentală, în termenii lui Noica: „mersul îndărăt”. În acest caz, gândul parcurge un drum de la ceea ce este în act, estetica în cazul de față, la condițiile de posibilitate: cum a fost estetica posibilă? Nașterea propriu-zisă a esteticii în secolul al XVIII-lea, în plină modernitate, poate fi văzută, pe această linie interpretativă, ca o împlinire a potențialităților

¹ Martin Heidegger, *Ontologia. Hermeneutica facticității*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, București, Editura Humanitas, 2008, p. 121.

acumulate *in statu nascendi* și ca o apariție vizibilă a ceea ce a fost, într-un fel sau altul, ascuns privirii. Zicând ca Heidegger, „lucrurile sunt *acolo* unde există ochi să le vadă”².

În cuvinte mai simple, apariția esteticii ca domeniu distinct de investigații filosofice în perioada iluministă, fenomen exclusiv european, este similar apariției unui copil pe lume. Ceea ce s-a întâmplat în viața intrauterină este hotărâtor pentru felul de a fi în lume. Astfel, ceea ce s-a înscris timp de milenii la nivelul unei genetici culturale specifice tradiției europene, ca zestre a unei „meme”, pentru a folosi cunoscuta expresie a lui Richard Dawkins, a fost decisiv pentru configurarea și modul de a fi a esteticii în cultura europeană actuală.

Perspectiva de înțelegere a acestei perioade a esteticii de dinainte de estetică cuprinde cele trei mari epoci care au premers modernitatea: Antichitatea greco-latină, Evul Mediu și Renașterea, iar modalitatea de abordare pe care o propune acest volum este istoric-filosofică. Totodată, volumul de față poate fi circumscris și domeniului istoriei ideilor în înțelesul pe care Isaia Berlin îl dă acestui termen, atunci când face distincția dintre gânditorii care fac parte din „familia ariciului”, cei care sunt adepții unui discurs filosofic monolitic și exhaustiv, și gânditorii din „familia vulpii”, relativiștii, adică cei care sunt adepții contextualizărilor și complexității. Prin urmare, asumarea unui punct de vedere subiectivist și hermeneutic, după principiul că „lucrurile ar putea să stea și altfel”, este, vei remarca, dragă cititorule, starea de fundal a întregii lucrări.

Motivația de a scrie o lucrare de acest tip, o istorie a ideilor estetice de dinainte de estetică, în care originalitatea autorului este mai degrabă metodologică și stilistică, are mai multe rădăcini.

Prima motivație este de natură formativă, universitară, și-i are în vedere pe studenții de la „arte”, deopotrivă, în plan general, pe iubitorii de cultură reflexivă. Cu toate că la noi estetica a reapărut (în deceniul al șaptelea al secolului trecut), împreună cu psihologia ori sociologia, în spațiul învățământului superior – după două decenii de interdicție, ca efect al instaurării comunismului și în ciuda unor semnificative traduceri sau a unor lucrări tematice semnate de nume cunoscute de esteticieni români, între care Ion Ianoși, Titus Mocanu, Ion Pascadi, Gheorghe Achiței, Ion Toboșaru, Dumitru Zaharia, Vasile Morar etc. – la capitolul „lucrări de sinteză” am fost și suntem și astăzi, restanțieri. Pe de altă parte, în contextul eforturilor depuse de noua generație de esteticieni români, Petru Bejan, Dan-Eugen Rațiu, Cristian Nae, Dragoș Pătrașcu, Mihaela Pop etc., actualmente profesori în marile centre universitare ale României, de recuperare

² *Ibidem*, p. 29.

și reconectare a domeniului la cercetărilor estetice din lumea continentală, o lucrare, cum este cea de față, ce aduce în prim-plan, într-o abordare istorică, *fundamentele culturale ale esteticii*, acoperă o nevoie de echilibru între specializarea excesivă, tematică, domenială ori metodologică și abordările abstracte și prezentiste în care datele istorice sunt aliniate în funcție de specialitatea autorului, respectiv de modul în care „fiecare are propria istorie”. Dacă admitem, urmându-l pe Hegel, că arta oferă ideilor o formă sensibilă, atunci această lucrare își propune să deoaleze fundalul ideatic ce face posibilă creația artistică, realitatea invizibilă, pentru cel care nu e educat să-l vadă.

În esență, această carte își propune să rețrezească simțul istoric și valențele formative ale memoriei culturale ca o contrabalansare la ceea ce Gadamer numește „experiența estetică”, adică acelei atitudini prezenteiste care a rupt arta de contextul ei viu, cultural, și a abandonat-o în muzee. Prin urmare, această carte este o încercare de relativizare a atitudinii „subiectului dezlănțuit” care pleacă de la premisa că afirmarea arbitrară a gustului estetic personal, exprimat în expresiile imperative, „îmi place”/„nu-mi place”, este act de cultură și înțelegere. Contrabalansul pe care-l intenționează această scriere la poziția autosuspensivă a „subiectului dezlănțuit”, a fost exprimată cândva de Johan Huizinga în cuvinte simple: arta este o parte a culturii și, deopotrivă, o oglindă a ei. Cine vrea să cunoască felul în oamenii care au trăit în epoci istorice revolute, trebuie să le cerceteze arta pentru că ea este o oglindă a vieții. Reciproc, cine vrea să înțeleagă modul în care arta s-a configurat în anumite tipuri de expresie ori stiluri, trebuie să cerceteze faptele istorice și culturale, în integralitatea lor, pentru că arta este, deopotrivă, un reflex al acestor fapte.

A doua rădăcină din care rezultă motivația de a scrie acest volum este de natură metodologică. Estetica filosofică este astăzi practică în două paradigme teoretice între care există slabe canale de comunicare: „paradigma continentală” și „paradigma analitică”. Aceste paradigme privesc fenomenele estetice și artistice, fie ca trăiri și fapte de conștiință, fie ca fapte de limbaj. În funcție de datele de fundal, de „axiomele” de construcție pe care le postulează aceste perspective de analiză, sunt ordonate, aliniate și interpretate faptele ce țin de istoria, internă și externă, a ideilor estetice. Un profesionist al filosofiei, fără să fie specializat în estetică, ar putea afla cu stupefație că, în același timp, primul teoretician al esteticii continentale este Platon pentru că el analizează faptele artistice din înăuntrul conștiinței și că, deopotrivă primul teoretician al esteticii analitice este tot Platon pentru că el face analize de limbaj atunci când

tematizează frumosul ori dorința. Faptul acesta demonstrează, încă o dată, că nimic nu e mai spectaculos în viața noastră decât trecutul și că „istoria” este în fapt un produs reprezentational al prezentului.

Prezenta lucrare răspunde la această provocare intelectuală fundată pe principiul bivalenței: ori împărtășești metodele esteticii continentale și ești fenomenolog, hermeneut ori adept al analizelor existențiale, ori împărtășești metodele esteticii analitice și folosești *doar* analize de limbaj, logice și conceptuale. *Tertium non datur est!* Ei bine, acest volum ilustrează ideea, aparent imposibil de admis, că se poate „locui”, atunci când dorești, „în același timp” în două case. Parcurgând această carte, vei remarca, dragă cititorule, că cele două paradigme care se autopercep în disjuncție exclusivă, pot fi puse împreună, cu succes, la lucru. Mâna stângă nu poate substitui, firește, mâna dreaptă, dar împreună se pot întâlni pentru a realiza ceea ce mintea le pune să facă. Astfel, pentru a ne opri la un banal exemplu, de la estetica continentală vom reține că a interpreta faptele expresive ale omului înseamnă a alinia la un punct de vedere ceea ce e *deja* interpretat, în vreme ce din zona esteticii analitice vom reține ideea că faptele ce aparțin esteticii sunt fapte de limbaj și că a descrie anumite configurații culturale înseamnă a descrie „instituții” publice în care se exprimă fapte individuale de viață emoțională. Privind dincolo de aparențe, viziunea lui Heidegger asupra artei, ca scoatere din ascundere și ca formă a adevărului, nu se află în contradicție cu teoria instituțională asupra artei avansată și perfecționată de George Dickie, pentru simplul motiv că ele fac parte din orizonturi diferite de discurs filosofic. Faptul de a fi, în același timp, profesor, șofer amator, părinte ori contribuabil etc. nu produce contradicții logice chiar dacă aceste „predicate” se enunță despre aceleași individ uman. Prin urmare, prezentul volum are ca obiect de interpretate *deja*-ul interpretării și formele de viață „publice” care au făcut posibile aceste preinterpretări.

Vei remarca iarași, dragă cititorule, că autorul acestei lucrări este adeptul unui pluralism metodologic. O interpretare a ceea ce e *deja* interpretat este cu atât mai relevantă cu cât instrumentele de lucru sunt mai diversificate și ingenios mobilizate pentru a atinge optim scopului urmărit.

Ținta principală pe care o vizăm în acest volum este, cum specificam, să indice *în ce sens* putem vorbi despre o estetică de dinainte de estetică. Dificultatea e de principiu pentru că nu se poate vorbi, decât în orizontul unor speculații metafizice, despre ceva ce *nu* există. Cum să vorbești despre estetică în absența ei? Soluția pe care o avansăm este extrem de simplă. Într-

adevăr, nu putem vorbi despre estetică în absența unificării artei și frumosului într-o conștiință trăitoare și deopotrivă reflexivă, cunoscătoare, fapt cultural ce debutează timid odată cu Renașterea. Estetica a fost *făcută posibilă* ca domeniu distinct de cercetare doar la începutul modernității, atunci când arta a fost unificată cu frumosul în teoria gustului estetic, iar ideea că afectele sunt părți ale gândirii însăși a început să fie acceptată fără rezerve. Dar, în ciuda acestor „ obiecții”, putem totuși vorbi despre estetica de dinainte de estetică dacă principalele teme ale acesteia: arta, frumosul și plăcerea (afectele, trăirea, emoția artistică etc.) – unificate în secolul al XVIII-lea de către Baumgarten și Kant în domeniul filosofic „estetică” – sunt analizate în *contextele culturale în care au apărut și au circulat* în istoria culturii europene. Estetica de dinainte de estetică, în acest sens slab, există ca posibilitate și asupra acestei posibilități se concentrează prezentul volum.

Scop general al volumului, analiza filosofică a posibilității esteticii de dinainte de estetică, este operaționalizat în diverse alte scopuri cu câmpuri diferite de generalitate. Le vom trece pe scurt în revistă pentru a nu lungi în mod nepermis o introducere menită să devoaleze explicit intențiile și metodele asumate ale cărții. Plecând de la premisa că principalele teme ale esteticii: arta, frumosul și emoția artistică, trăirea, pe care oamenii le-au abordat înainte de apariția esteticii, sunt *doar* elemente ale întregului culturii, ne-am ghidat continuu după cunoscuta recomandare metodologică a lui Wittgenstein: „Cuvintele pe care le numim expresii ale judecății estetice joacă un rol complicat, dar foarte bine determinat, în ceea ce numim cultura unei epoci. A descrie folosirea lor sau a descrie ce se înțelege printr-un gust cultivat înseamnă a descrie o cultură. Ceea ce numim aici un gust cultivat poate nici nu exista în Evul Mediu. În epoci diferite se joacă jocuri cu totul diferite”³. Or, având în vedere că unitatea unei culturii în ansamblul ei este exprimată de ceea ce se numește, în filosofia germană încă de la Kant, *Weltanschauung* (image unificată despre lume) și că trecerea de la o epocă culturală majoră la alta se realizează prin *înlocuirea* unui *Weltanschauung* cu altul, atunci principala problemă constă în găsirea unor teorii apte să explice modul în care continuitatea istorică se realizează prin rupturi și clivaje majore în modul de a fi și a gândi al oamenilor.

Așa se explică de ce am apelat la conceptele celor mai reprezentative teorii care explică dialectica dintre continuitate și discontinuitate în istoria culturii europene, chiar dacă aceste teorii nu au decât legături accidentale cu estetica. Este vorba despre teoria succesiunii paradigmelor în

³ Ludwig Wittgenstein, *Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credință religioasă*, traducere din engleză de Mircea Flonta și Adrian-Paul Iliescu, introducere de Adrian-Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 2005, p. 39.

științele naturii aparținând lui Tomas Kuhn, teoria epistemei, ce aparține epistemologiei științelor sociale, elaborată de Michael Foucault, critica pragmatică a „metaforelor minții” aparținând filosofului american Richard Rorty, ori „istoria ideilor” inițiate de lui Isaiah Berlin, creatorul teoriei „punctului de cotitură” în istoria gândirii și comportamentului ideatic european. „Un punct de cotitură înseamnă altceva: o schimbare radicală în întreg cadrul conceptual în care au fost puse întrebările; noi idei, noi cuvinte, noi relații în termenii cărora vechile probleme sunt nu atât rezolvate, cât făcute să pară străine, depășite, și câteodată, îninteligibile, astfel încât întrebările și îndoielile chinuitoare din trecut să pară moduri bizare de gândire sau confuzii ce țin de o lume apusă.”⁴

Necesitatea mobilizării unui aparat metodologic atât de complex a fost determinată, cum spuneam, de nevoia de a răspunde la întrebarea elementară: de ce a apărut estetica, așa ca din senin, abia în secolul al XVIII-lea? Fiind disciplină filosofică, de ce estetica nu a apărut odată cu celelalte ramuri filosofice tradiționale: ontologia, metafizica, logica, etica etc.? Prin urmare, trebuie să admitem că istoria culturii este fundată pe discontinuitate, din moment ce estetica apare, fără explicații, „la un moment dat”? Dar ideea de discontinuitate privește, în termeni aristotelici, „actul” (pentru cazul de față, apariția la „un moment dat” a esteticii), dar nu și „posibilitatea”, adică „haloul” minții în care sunt amplasate *ab initio* toate obiectele gândirii. Din moment ce „actul” a apărut, atunci firește că el a fost posibil, adică exista într-un fel, dar fără a fi manifest, explicit. Cum? În ce fel? La aceste întrebări *despre estetică* se răspunde atât din *interiorul* esteticii gata constituite, cât și din *afara* ei, situație care implică cercetarea resursele de gândire filosofică pe care le avem la îndemână.

Mobilizarea în acest volum a teoriilor amintite, vei remarca, dragă cititorule, va fi de mare ajutor pentru că ele vin în sprijinul dorinței de a scoate din ascundere *implicitul din explicit*, adică *ceea ce nu se spune din ceea ce se spune*, fapt cu importante consecințe în felul în care *ar trebui* să vedem lumea faptelor expresive. Simplu spus, argumentele pe care se fundează teoriile „discontinuității” ne constrâng să acceptăm ideea că privirea noastră e culturală și nu naturală, că ceea ce pare a fi fapt natural, văzut cu „ochii noștri” și independent de noi, este produs *în totalitate* în mintea noastră. „Faptele” sunt doar semnificații culturale. Cultura produce în noi programări neuronale și, pe această bază, moduri de a „vedea” la care nu avem acces fără o

⁴ Isaiah Berlin, *Revoluția romantică. O criză în istoria gândirii moderne*, în vol. *Simțul realității. Studii asupra ideilor și istoriei acestora*, ediție de Henry Hardy, introducere Patrick Gardiner, traducere și postfață de Laurian Kertesz, București, Editura Univers, 2004, p. 210.

pregătire reflexivă adecvată. Cei care susțin că practicile artistice sunt independente de teorie, de pildă, trăiesc în plin paradox. Căci a susține lipsa de relevanță a teoriei pentru practicile artistice și a modurilor culturale de a vedea este tot o teorie.

A treia rădăcină care a motivat scrierea acestui volum îi vizează pe „diletanții culturali”, respectiv pe cei care prezumtiv ar dori să cunoască, într-o imagine de ansamblu, natura dezbatelor pe care filosofi interesați de „omul emoțional” le-au purtat de-a lungul mileniilor în legătură cu arta, frumosul și trăirile estetice. Mai precis, această lucrare nu se adresează *exclusiv* esteticienilor profesionalizați în anumite segmente ale esteticii filosofice. Acest volum nu este, cum se spune, „o carte de specialitate”, ci o propunere de înțelegere pentru „diletanți”. Reamintim că termenul „diletant” nu are nimic peiorativ, chiar dacă el este judecat aspru de la înălțimea celor care au profesionalizări stricte în anumite domenii, subdomenii și teme de cercetare. Acești profesioniști ar trebuie să fie mai îngăduitori pentru că și ei înșiși sunt diletanți ai altor domenii. A fi „expert” ori „diletant” ține doar, cum știm, de profesionalizarea în anumite contexte culturale și intelectuale. În fond, cu toții suntem diletanți atunci când facem lucruri izvorâte *doar* din dorința de a ști. Mirarea, starea internă care ne deschide către cunoaștere, este tot o emoție, o formă de plăcere care se intensifică pe măsură ce e întreținută. Aristotel are dreptate: cunoașterea e plăcere, cea mai înaltă formă de plăcere, pentru că produce „obiecte” care nu dispar în procesul consumului. Diletantul, cum spunea Heinrich Zimmer, este cel care își păstrează starea de umilință și receptivitate față de necunoscut, dezvoltând o atitudine contrarie specialistului sigur pe sine care-i privește de sus pe cei care nu înțeleg lucrurile așa cum o face el. Din acest punct de vedere, unii profesioniști ai domeniului esteticii specializați în anumite teme vor fi probabil dezamăgiți pentru că nu vor găsi lucruri noi pentru ei (cum ar fi, de pildă, cap. Războiul icoanelor). Pe de altă parte, dezamăgirea ar putea fi produsă de faptul că unele evenimente sunt prezentate în volum ca fiind certe, în condițiile în care există controverse și dezbateri pe care cartea nu le amintește. Prin urmare, subliniem caracterul limitat al sintezei și faptul că nu am dorit să producem ceea ce nu ne stă în putere: o istorie exhaustivă a esteticii pe baza unor fapte care sunt sustrate controverselor.

Cu toate că nimeni nu poate și nu trebuie să pledeze propria cauză, sinceritatea de sine obligă la câteva scurte observații incomode privind „contribuția” pe care o aduce acest volum la cercetările actuale în domeniul esteticii. Simplu spus, și faptul îl vei constata cu ușurință, dragă cititorule, asumarea cu consecvență și de la bun început a ideii că actul interpretării trebuie să fie

autoreflexiv, adică să se aplice nu doar textelor asupra cărora se exercită interpretarea, ci și sieși, chiar textului care rezultă *din* actul interpretării, ar putea fi văzută ca un „plus” de metodă adus cercetărilor din câmpul istoriei ideilor estetice.

Convingerea autorului este că realitatea se plămădește în mintea oricărui dintre noi și că cel mai important lucru în această lume, în ordinea înțelegerii de sine, este găsirea de mijloace necesare dobândirii unui acord între conștiința de sine cu conștiințele trecute și prezente. „Dialogul cu colegii morți”, pentru a relua cunoscuta expresie a lui Rorty, este tot atât de important ca și dialogul cu colegii în viață. Dacă mintea noastră este oglinda prin care vedem lumea, atunci în funcție de metodele pe care le folosim pentru a curăța această „oglindă”, privirea noastră va fi tot mai clară și mai precisă. Firește că dobândirea unei „priviri” clare și precise e un ideal către care tindem, adică ceva ce există *doar* în mintea noastră, căci „oglinda” este continuu deformată de afirmarea intempestivă a „eului detestabil”, împotriva căruia vorbea cu atâta îndârjire Claude Levi-Strauss. Dar, așa cum știm cu toții, nimeni nu poate trăi fără ideal și fără vise. Dacă visul nostru de a instaura, prin acest volum, o conștiință metodologică reflexivă în câmpul cercetărilor estetice va putea fi împlinit sau nu este o chestiune pe care *doar* tu, dragă cititorule, o vei hotărî!

Îți mulțumesc că ai deschis această carte!

1 martie 2013

A) Datele de fundal ale esteticii filosofice

1. Constituirea istorică a esteticii

Termenul de estetică este un calc după cuvântul grecesc *aisthesis*, cuvânt care denumea capacitatea noastră de a simți. *Aisthesis* însemna în greaca veche deopotrivă: senzație, percepție, simțire, respectiv acțiunea și rezultate funcționării celor cinci simțuri prin intermediul cărora suntem în permanent contact cu lumea interioară și exterioară nouă. Dar *aisthesis* însemna și cunoașterea naturală omenească, ceea ce dobândim în mod firesc și direct prin practicarea vieții noastre în comun. Cunoașterea naturală își are geneza în structurile sensibile omenești, în starea sufletească globală care sintetizează în mintea noastră datele lumii externe, stările și trăirile interne. Prin cunoașterea naturală realizăm identitatea cu sine a ființei noastre individuale și,

totodată, dobândim, prin intermediul identificărilor de toate genurile, reprezentări asupra lumii în care trăim: știm cine suntem, unde suntem, cum ne diferențiem de alții, ne cunoaștem preferințele, știm ce ne place ori ce nu ne place etc. În consecință, *aisthesis* desemnează acea facultate de cunoaștere prin care omul dobândește, în mod natural, reprezentări ale lumii interioare și exterioare. Prin intermediul mecanismelor ei naturale de funcționare, noi locuim într-o lume familiară, cunoscută de la sine și, desigur, de la sine-înțeleasă.

Aceste sensuri istorice ale cuvântului *aisthesis* au fost conservate, într-un fel sau altul, și de apariția în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea a unei noi discipline filosofice numite „estetica”, creație a lui Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762), cel care a publicat în 1750 o lucrare cu titlul *Aesthetica* și a trasat programul unei noi științe centrate *în și pe* sensibilitatea omenească. „Pentru Baumgarten estetica este efectiv o *știință a cunoașterii sensibile*. Obiectul acestei științe e *perfectiunea sensibilă*, prin opoziției cu *perfectiunea rațională* constitutivă a adevărului și binelui.”⁵

Prin Baumgarten estetica dobândește statutul de discurs unificat și autonom al fenomenelor și experiențelor omenești legate de frumos și artă. El transformă, pentru prima dată în mod explicit, capacitatea noastră de a simți într-o facultate de cunoaștere distinctă de gândire discursivă: „sediul” argumentării și raționării. Mai mult decât atât, Baumgarten va face și distincția, devenită tranșantă în filosofia lui Kant, între statutul celor trei valori cardinale, adevăr, bine și frumos, gândite ca aparținând unor facultăți ale minții noastre organizate pe principii funcționale autonome. Dacă știința dobândirii adevărului și binelui se referă la investigarea și cunoașterea părții raționale din noi, știința dobândirii frumosului are în sarcină investigarea și cunoașterea părții sensibile, emoționale din om.

Știința frumosului, estetica, investighează *perfectiunea sensibilă* care este paralelă și *ireductibilă* la orice altă perfectiune rațională⁶. Perfectiunea sensibilă există *cu și prin* fenomen, în contextul în care arta era înțeleasă de Baumgarten ca fenomen sensibil, purtător de perfectiune (valori). „Ea (arta) nu are voie să zboare deasupra fenomenului, pentru a se ridica deasupra fenomenului, ci rămâne în mijlocul lui; nu vrea să se întoarcă la cauzele lui, ci vrea să-l înțeleagă în purul lui *ce* și să ni-l prezinte în propria *ființă*, și în propria *manieră de ființare*.”⁷

⁵ Denis Huisman, *Dicționar de opere majore ale filosofiei*, București, Editura Enciclopedică, 2001, p. 184.

⁶ Vezi www.spiritadsky.com/philosophy/philosophers.

⁷ Ernst Cassirer, *Filosofia luminilor*, Traducere de Adriana Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2003, cap. „Bazele esteticii sistematice. Baumgarten”, p. 322.

Această viziune a lui Baumgarten de reabilitare a sensibilității umane și de încercare de cunoaștere științifică a ei a reprezentat un act de mare curaj teoretic. Să nu uităm că suntem în Epoca Luminilor, perioadă în care știința și rațiunea discursivă era noua religie a filosofilor. Or, Baumgarten, reabilitând sensibilitatea și sentimentul, contestă ideea conform căreia *doar* știința și rațiunea produce cunoaștere veridică. Alături de cunoașterea rațională dobândită *mijlocit*, prin derivarea conceptelor din principii prime, există și o cunoaștere *nemijlocită*, dobândită din simțirea și sensibilitate noastră lăuntrică. A cunoaște în acest orizont al sensibilității înseamnă a dobândi certitudini interioare, perfecțiuni (valori), care nu au nevoie de mișcările și operațiile specifice rațiunii. „Realitatea pur intuitivă nu este o simplă eroare, ci are în sine o măsură proprie. Fiecare operă de artă autentică ne prezintă această măsură; ea nu ne expune doar o abundență de intuiții, ci domină această abundență; ea o configurează, lăsând să iasă la iveală, prin această configurație, unitatea ei internă. Orice intuiție estetică nu ne arată doar multiplicitatea și diversitatea, ci, în ambele, și o anumită regulă și ordine... în fiecare intuiție estetică are loc o confluență de elemente, că noi nu le putem desprinde din totalitatea acesteia, nu le putem indica izolat și separat... acest întreg ni se dă în aspectul său pur, ca întreg divizat și determinat complet.”⁸

Am putea spune că în viziunea lui Baumgarten, realitatea ni se livrează prin două moduri de organizare și cunoaștere egal îndreptățite ontologic: realitatea ideală și realitatea sensibilă. Prima ni se relevă mijlocit prin concepte, în timp ce realitatea sensibilă ni se relevă nemijlocit prin sensibilitate, prin sentiment ori intuiție. Prima produce cunoaștere, cealaltă valori. Ambele moduri de a fi ale realității posedă fiecare, distinct, anumite principii și logici interne de construcție. Sensibilitatea posedă așadar, ca și rațiunea, propriile legi interne a căror analiză interesează estetica și din această perspectivă ea ar trebui să răspundă la următoarea întrebare: Cum sunt organizate experiențele mintale ce rezultă din contactul nemijlocit cu lumea obiectelor și trăirilor noastre? Pe scurt, prin Baumgarten se produce teoria-cadru a esteticii filosofice concentrată în expresia „atitudinea estetică”, ce desemnează o hartă conceptuală în interiorul căreia s-a constituit acest domeniu de preocupări specializate în analizele sensibilității omenești, a frumosului și artei. Simplu spus, estetica a apărut ca disciplină autonomă în câmpul filosofiei odată cu tematizarea și încercarea de cuprindere teoretică a ceea ce noi numim azi „atitudine estetică”.

⁸ Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 323.

XXX

Atitudinea estetică este o specie a atitudinii umane în genere, văzută ca un complex mental de credințe, valori și dispoziții prezente în orice act comportamental, complex pus în corelație cu obiectele și faptele ce posedă o anumită încărcătura emoțională (artistică) și care sunt trăite într-o experiență personală și individuală⁹. Prin urmare, o bună înțelegere a atitudinii estetice este condiționată de o bună reprezentare a felului în care sunt configurate atitudinile în genere.

Ce sunt atitudinile? Într-o accepție generală, atitudinile sunt stări psihologice, orientări ale minții¹⁰ noastre și, prin aceasta, a comportamentelor noastre, într-o anumită direcție. Orientarea minții este, am putea spune, elementul a priori a ființei noastre omenești, în sensul că originea ei nu se află în obiectele (proprietăți, raporturi) lumii (interne – externe, reale-ideale) cu care noi interacționăm, ci în structurile adânci ale subiectivității noastre. Obiectele lumii în integralitatea lor sunt astfel prinse în aceste orientări ale minții și, prin urmare, înțelesul *primar* al acestora este predeterminat de modul de configurare a subiectivității noastre.

Atitudinile sunt responsabile de faptul că indivizii umani sunt subiecte active și selective ale lumii. Acestea exprimă preferințele omului, modul particular de acțiune și reacțiune fundat pe credințele și înclinațiile noastre individuale. Atitudinile produc valori, acte de exprimare a preferințelor noastre față de lume, ce direcționează și susțin energetic comportamentul. De reținut este faptul că atunci când vorbim despre atitudini nu ne referim la obiecte, ci la modul în care noi ne raportăm la obiecte. În alte cuvinte, universul de discurs în care trebuie să plasăm atitudinile ține de lumea valorilor, adică de modul în care noi ne raportăm la lucruri. Ele au la bază concepte

⁹Cercetarea atitudinii ca stare a minții aparține desigur domeniului psihologiei. În ultimele decenii, mai ales după apariția științelor cognitive și a filosofiei minții, bibliografia dedicată analizei atitudinii este de-a dreptul copleșitoare, fapt care poate fi verificat cu ușurință apelând la resursele existente pe internet. În raport cu aceste resurse, caracterizarea atitudinii, ca structura mentală generic umană, nu depășește în acest articol stadiul de informare cu caracter general. Am consultat în redactarea paginilor dedicate atitudinii titlurile: Victor Oprescu, *Aptitudini și atitudini*, București, Editura Științifică, București, 1991, Rita L. Atkinson, Richard C. Atkinson, Edward E. Smith, Darzi J. Bem, *Introducere în psihologie*, ediția a XI-a, traducere din limba engleză de Leonard P. Băiceanu, Gina Ilie, Loredana Gavrilă, București, Editura tehnică, 2002, cap. „Atitudinile”, pp. 842-850, Mielu Zlate, *Introducere în psihologie*, Iași, Editura Polirom, 2007, S. J. Breckler & E. C. Wiggins (1992). *On defining attitude and attitude theory: Once more with feeling*. In A. R. Pratkanis, S. J. Breckler, & A. C. Greenwald (Eds.), *Attitude structure and function*. Hillsdale, NJ: Erlbaum. pp. 400-430.

¹⁰ Termenul „minte”, concept dominant astăzi în investigațiile recente din domeniul științelor cognitive ori al filosofiei minții, se suprapune peste vechiul înțeles al conceptului „a gândi” fixat de către Descartes, ca unitate sintetizată într-un „Eu” al tuturor facultăților noastre principale: înțelegere, voință, imaginație, emoție. Vezi Radu M. Solcan, *Introducere în filosofia minții din perspectiva științei cognitive*, Editura Universității din București, 2000, cap. „Psihologia filosofică”, pp. 25-62.

evaluative ce constau dintr-o raportare bipolară față de obiectele ei de referință: pozitiv sau negativ în funcție de rolul stimulator și frenator în atingerea ȋntelor urmărite de fiecare dintre noi.

Atitudinile sunt multiple și greu de inventariat. Dar, după felul în care se coagulează, se unifică, într-un gen de matrice a valorilor, ele pot fi grupate după anumite criterii. Astfel deosebim între: a) atitudini (valori) cognitive ce vizează valoarea judecăȋilor și care se referă la adevăr și fals, la credinȋe pozitive, negative sau neutre („suspendate”); b) atitudini (valori) afective, evaluative, apreciative etc. ce sunt legate de reacȋiile sufletești tripartite: *atracȋie* – *respingere* – *neutralitate*. Ele privesc sentimentele fundamentale ale omului: plăcerea, iubirea, ura, dispreȋul, indiferenȋa; c) atitudini (valori) acȋionale ce acoperă universul acȋiunii umane: implicare – nonimplicare; a face și a crea; a lupta, a împiedica; a lăsa lucrurile să meargă etc.

Atitudinile sunt inobservabile în mod nemijlocit de către celălalt pentru că ele își au *originea în interiorul nostru*, în lumea interioară eului, individual și transcendental, ca moduri de a fi a ceea ce e uman în noi; despre ele aflăm din *limbaj, reacȋii, posturi, gesturi, moduri de expresie comportamentale*. Fundamentul acestor reacȋii nu este în exterior, ci în interior. Ele sunt generice fiinȋei omenești, urmând valorile cardinale: religioase și morale, de cunoaștere și de exprimare a preferinȋelor (valorizare) cu toate subdiviziunile ce însoȋesc acest valori – cadru (valori-scop).

În ansamblu personalității umane, atitudinile se situează în intervalul dintre conștiinȋă și comportament. Ele mediază relaȋiile complexe dintre conștiinȋă și comportament fiind socotite ca veritabile scheme conceptuale¹¹ preliminare comportamentului real. Există, din acest unghi de vedere, scheme intelectuale, scheme perceptive, scheme evaluative și scheme motorii, ele fiind puse în acȋiune sau blocate în funcȋie de momentul deliberativ fundat pe afect, respectiv pe

¹¹ În ultimele decenii, mai ales prin scrierile de logică ale lui Willard van Orman Quine, se vorbește despre „punctul de vedere al logicii” care ar consta în „atitudinile propoziȋionale” (*propositional attitude*) ce relaȋionează starea mentală a unei persoane aflată în conexiune cu o anumită propoziȋie, stare ce își asumă un anumit înȋeles și posibilitatea ca această propoziȋie să fie adevărată sau falsă. În funcȋie de această atitudine, o anumită persoană poate avea diferite „posturi” mentale față de respectiva propoziȋie: credinȋă, dorinȋă, speranȋă etc., toate acestea implicând intenȋionalitatea, adică orientarea către „obiecte” a proceselor psihice. Nu există procese psihice fără obiectul către care sunt orientate. A iubi, de pildă, implică o orientare către „obiectul” iubirii. Nimeni nu iubește în genere, ci pe „cineva” sau „ceva”. „Profesorul Popescu crede că studenȋii lui iubesc muzica clasică.” Acesta este un exemplu tipic de atitudine propoziȋională ce corelează starea mentală a credinȋei cu enunȋul anterior formulat. Vezi Quine, W.V. (1980 a), *From a Logical Point of View, Logico-Philosophical Essays*, 2nd edition, Harvard University Press, Cambridge, MA.

conștiința de sine a persoanei. Ele sunt exprimări de genul: „eu nu fac asta”; „mie nu-mi place”; „mie îmi place”; „nu vreau să știu”; „vreau să fac”; „cred că...”¹² etc.

Trebuie spus clar că atunci când vorbim despre atitudine estetică trebuie să avem în vedere faptul că „sunt cel puțin patru concepte subsumate conceptului de atitudine estetică: *simțul estetic, interesul estetic, gustul estetic și idealul estetic*”¹³. În istoria gândirii estetice, Plotin este cel care introduce conceptul de *simț intern*, parte a Sufletului, care urmează o dinamică internă în acord cu obiectele în care se recunoaște pe sine. Însă cei care vor impune conceptul „simț intern”, numit și cu expresia latină *sensus communis*, au fost filosofi empiriști englezi, descoperitori „minții psihologice”¹⁴: Joshep Addison (1672–1719) Lord Shaftesbury (1671–1713), Francis Hutcheson (1696–1782), David Hume (1711–1776), autor al celebrului text *Of the Standard of Taste* și Edmund Burke (1728–1797), tradus în limba română cu celebra sa lucrare *Despre frumos și sublim*¹⁵. Contribuțiile esteticienilor englezi în această privință pot fi surprinse în patru puncte: „a) există un *simț interior* și acesta se fundează pe cele cinci simțuri naturale ale omului, dar el acționează integrându-le pe acestea într-o reacție spontană de apreciere valorică; b) simțul interior este pus în noi de natură și noi suntem făcuți prin structura noastră să simțim intuitiv și spontan ordinea, corespondența, simetria și măsura din lucruri, din comportare și din idei... el este o funcție atotcuprinzătoare a conștiinței; c) simțul intern ca simț estetic progresează în constituția sufletului, adică el este educabil: nu ochiul, vederea se perfecționează spun ei, ci privirea, nu auzul se perfecționează, ci audibilitatea; d) tot ei pregătesc terenul teoretic pentru analiza filogenetică și ontogenetică a simțurilor...”¹⁶

¹² Pe larg în, Lester Ambree, *Analiza reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică*, traducere de Ioana Blaj și Nicoleta Szabo, ediție îngrijită de Ion Copoeru, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, în mod special cap. V, pp. 123-141 și cap. VII, pp. 171-188.

¹³ Vasile Morar, *Estetica. Interpretări și texte*, Editura Universității din București, 2003, pp. 13-51, respectiv: <http://www.unibuc.ro/eBooks>.

¹⁴ „Mintea logică” este descoperită și teoretizată de Aristotel în celebrul său *Organon*, fiind cercetată cu scopul de a stabili condițiile de validitate ale raționamentelor. Dimpotrivă, „mintea psihologică” a fost supusă interogației pentru a determina originea și tipologia ideilor, puterea și limitele cunoașterii noastre ce-și are izvorul, cum susține Descartes și Kant, doar în circumscrierea senzorială și intelectuală a lui *ego cogito*.

¹⁵ Antologiile actuale de estetică din spațiul anglo-saxon reproduc, aproape fără excepție, două dintre textele estetice ale filosofilor empiriști considerate a fi canonice pentru înțelegerea teoriei gustului: Francis Hutcheson, *An Initial Theory of Taste: from An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, și David Hume, *Of the Standard of Taste: from Four Dissertations*, vezi George Dikie, Richard Scalfani, Ronald Roblin, *Aesthetics a Critical Anthology*, Second Edition, Bedford/St. Martin's, Boston, New York, 1989, pp. 223-253. Schimbarea istorică care a făcut posibilă apariția esteticii prin înlocuirea dezbatelor privitoare la „frumos” cu cele legate de „gust” este sintetic surprinsă de istoria pe care o face Roger Scruton ideii de „frumos”. Vezi Roger Scruton, *Beauty*, Oxford University Press, 2009, în special capitolele 5 și 6: Artistic Beauty, Taste and Order, pp. 97-148.

¹⁶ Vasile Morar, *op. cit.*, p. 56. De asemenea, o analiză pertinentă a contribuțiilor esteticienilor englezi la constituirea conceptului „atitudine estetică” o propune Paul Guyer, în cap., „Eighteenth-century aesthetics”, vol. *A Companion to*

Există, desigur, o apropiere, dar și o distincție semantică, de înțeles, între cele patru concepte subsumate „atitudinii estetice”. Aproximarea lor derivă din faptul că ele sunt închise în cercul subiectivității noastre, în trăirea pe care o experimentăm cotidian cu toții și care are în vedere totalitatea actelor conștiinței, a eu-lui individual. Deosebirea constă în faptul că ele se referă continuu la clase distincte de stări psihice și fapte de gândire, cum sunt, de pildă, deosebirea dintre *faptele de percepție* și *faptele de gândire*.

În paranteză fie spus, această distincție a generat dezbaterea, nici azi încheiată, în lumea esteticii analitice, dacă „starea estetică a minții” (o altă expresie a „atitudinii estetice”) este sau nu cognitivă. Două poziții, devenite cu timpul clasice, s-au conturat în această dezbatere. Prima poziție afirmă că starea estetică a minții, identificată cu simțul intern al plăcerii, permite minții să afle ceva din ceea ce e în exteriorul ei, cu alte cuvinte, că putem vorbi și despre o funcție cognitivă a simțului intern. Cea de-a doua poziție susține că starea estetică a minții este reactivă (necognitivă), ea consumându-se în interiorul subiectivității noastre fără legături cu starea empirică a faptelor¹⁷. Vom reveni asupra acestei chestiuni în capitolul dedicat practicilor estetice actuale.

În cele ce urmează ne vom referi, în contextul apariției istorice a esteticii, la modul în care debaterile clasice în jurul celor patru accepții ale atitudinii estetice au contribuit la configurarea clasică a acestei discipline filosofice prin Baumgarten și, decisiv, prin Kant.

XXX

Atitudinea estetică se referă, în cea mai simplă dintre accepțiile sale, la orientarea naturală a ființei umane către plăcere. Căutarea plăcerii și evitarea durerii pare a fi una dintre cele mai evidente constante ale comportamentului uman. Prin urmare, spre deosebire de celelalte tipuri de atitudini, aceasta, atitudinea estetică, se referă la evaluările noastre în raport de plăcere și neplăcere.

Atitudinea estetică, în *sens larg*, se referă concomitent la sensibilitate, adică la mai multe clase de trăiri (afecte): *dispoziții, emoții, sentimente, pasiuni* studiate, cu mijloace specifice de

Aesthetics Second edition Edited by Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, and David E. Cooper, Edition history: Blackwell Publishing Ltd (1e, 1992); vezi și Monroe C. Beardsley, *Aesthetics from classical Greece to the present. A short history*, The University of Alabama Press, 1976, VIII, *The Enlightenment: Empiricism*, pp. 166-206.

¹⁷ O prezentare sintetică și pertinentă a dezbaterilor inițiate de esteticienii englezi în George Dikie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, New York, Oxford University Press, 1997, Chapter 2, *The Theory of Beauty. Plato to the Nineteenth Century*, pp. 9-24.

psihologie, sociologie, antropologie și estetică. În *sens restrâns*, ideea de atitudine estetică se referă la acele clase de trăiri (afecte) care sunt puse în corelație cu toate formele de manifestare ale artei (a „obiectelor” create cu scopul de a produce în noi stări de seducție: emoție, plăcere, bucurie, încântare etc.) fiind asimilată cu atitudinea artistică. Prin urmare, atitudinea estetică în cele două accepții se deosebește de atitudinea practică fundată pe interes, de atitudinea teoretică fundată pe nevoia de ști, de atitudinea religioasă fundată pe nevoia de a crede și de atitudinea morală fundată pe nevoia de echitate și respect de sine.

În consecință, atitudinea estetică numește atât o parte a omului – partea legată de sensibilitate, cât și ființa umană în întregul ei, întrucât toate celelalte tipuri de atitudini se fundează în atitudinea estetică, adică în orientarea naturală a omului către plăcere. Această idee constituie una dintre contribuțiile majore ale perspectivei clasice în estetică și o datorăm, cum arătam, întemeietorilor englezi ai esteticii care l-au inspirat masiv pe Kant în elaborarea teorii facultăților.

În acest înțeles, atitudinea estetică face parte din categoria conceptelor primitive care au fundat estetica în sens modern, fapt teoretic ce coincide cu descoperirea teoriei gustului, nume pentru o nouă facultate a minții omenești numită de Kant sentimentul de plăcere. Cum se știe, pentru Kant există trei facultăți ale minții noastre, facultatea de cunoaștere, facultatea de a dori și sentimentul de plăcere (și neplăcere), dispuse în acord cu tripticul valorilor cardinale, Adevăr, Bine, Frumos, cărora el le dedică cele trei *Critici*. Așadar, problema atitudinii este discutată în interiorul teoriei gustului și a ideii de autonomie a esteticului, vizând trăirea frumosului. În treacăt fie spus (asupra acestei idei vom reveni) în lucrările și tratatele de estetică de orientare analitică atitudinea estetică este un subcapitol la capitolul publicul și arta¹⁸, deci el vizează mai degrabă încercarea de a înțelege datele legate de receptarea operei de artă. O astfel de convingere – atitudinea estetică este legată *doar* de receptare – e una dintre motivele apariției teoriei instituționale a artei a lui George Dickie¹⁹.

Revenind, constituirea în tradiția modernă a conceptului „atitudine estetică” a avut la bază două importante achiziții teoretice ce au produs o ruptură față de tradiția antică și medievală structurată de câteva dihotomii ce-și aveau rădăcina în credința că omul, prin sufletul său, este purtător de divinitate. Între acestea, de prim-plan, erau următoarele dihotomii: sensibil *versus*

¹⁸ Vezi Dabney Townsend, *op. cit.*, pp. 171-191.

¹⁹ George Dickie, *op. cit.*, Chapter 8, *The Institutional Theory of Art*, pp. 82-93. O istorie a variantelor de elaborarea a teoriei instituționale a artei, cristalizată după îndelungi și aprinse dezbateri este sintetizată în George Dickie, *Art and Value*, Blackwell Publishers, cap. 5, pp. 52-73.

inteligibil, doxa *versus* episteme, virtute *versus* plăcere, timp *versus* eternitate, creație *versus* creatură, corp *versus* suflet, muritor *versus* nemuritor, fenomen *versus* esență etc. În cuprinsul acestei lucrări vom face dese referiri la acest mod de a gândi lumea în antiteze ireconciliabile. Prin raportare la această tradiție, tematizarea „atitudinii estetice” a produs o dislocarea istorică de mentalitate și o veritabilă inversiune a valorilor.

Vom înțelege mai bine această schimbarea radicală dacă vom avea o bună reprezentare a celor două sensuri ale „atitudinii estetice”: a) *sensul larg* ce constă în metamorfozarea ideii de aparență și teoretizării judecății de gust fundată pe o nouă facultate a minții: sentimentul de plăcere (și neplăcere); b) *sensul restrâns* numit și „atitudine artistică”, conceput ca *trăire dezinteresată* a frumosului sau, ceea ce e același lucru, ca *plăcere dezinteresată*.

Istoric vorbind, sensul larg al atitudinii estetice își are punctul de plecare în scrierile semnate de gânditorul alsacian Johann Heinrich Lambert (1728–1777) și ale lui Alexander Baumgarten, cei doi filosofi care au avut contribuții decisive la crearea esteticii. Reacția acestora era îndreptată împotriva filosofiei raționaliste de tip cartezian, dar și împotriva fizicii, a mecanicii clasice a lui Newton, care au eliminat din cunoaștere partea emoțională a ființei noastre omenești, întrucât a atribuit senzațiilor și percepțiilor *doar* funcții de cunoaștere. Or, ei constată ceea ce toată lumea știe, că operele de artă produc în noi impresii vii, trăiri însuflețite și intense ce ne conduc către forme de cunoaștere lăuntrică, mișcări ale spiritului izgonite de știința care și-a propus cunoașterea realului. Prin urmare, simțurile ne pun în contact nu doar cu proprietățile fizice ale lucrurilor, ci și cu „aparențele”, felul în care acestea întrețin o anumită relație sufletească cu noi. De pildă, zahărul produce o *senzație de dulce* aproape tuturor oamenilor cu analizatorul gustului sănătos, dar *plăcerea dulcelui* este doar a unora. Cu toții avem senzația de acru ce însoțește anumite alimente, dar numai unora dintre noi le place acru. Orice obiect are, așadar, două „apariții”: prima e legată de proprietăți intrinseci, masă, greutate, duritate, gust etc., iar a doua e legată de „aparențe”, adică de ceea ce noi înșine atribuim acestor obiecte în funcție de anumite stări interioare. În termeni actuali, cei doi filosofi au întemeiat estetica pentru că au descoperit „universul valorilor”, cu toate că termenul de valoare încă ne se afla în circulație intelectuală, iar axiologia (filosofia valorilor) apare abia în secolul al XIX-lea. În esență, ceea ce numim noi „obiect” ține de anumite contexte de apariție între care „realitatea” și „aparența” sunt cele mai importante determinații.

Așa se explică de ce ambii filosofi i-au atribuit esteticii ca obiect de analiză aparența²⁰, concept dominat de nenumărate și neașteptate ambiguități, ceea ce a permis o schimbare de sens prin raportare la înțelesul fixat de tradiția greco-latină.

Astfel, Lambert consideră că estetica are ca obiect o ordine a realității ce se află la egală distanță între adevăr și fals. „Într-adevăr, nu trebuie să opunem pur și simplu adevărul și falsul; în cunoașterea noastră mai există un spațiu intermediar între acestea două posibilități, spațiu pe care-l numim aparență... motivul pentru care ne reprezentăm adesea lucrurile altfel decât sunt și pentru care devine ușor să luăm ceea ce ele par să fie, drept ceea ce sunt ele cu adevărat”²¹. Se poate remarca faptul că Lambert înțelege prin aparență ceea ce vechii greci înțelegeau prin fenomen, respectiv „a face să apară”, „a trece la lumină”, „a se face cunoscut” „a se arăta”, „a apărea” (ceea ce apare în experiență), identificat cu ceea ce e sensibil și opus realităților inteligibile²². „La Lambert, ca și în toată tradiția filosofică începând cu Platon, noțiunea de aparență este echivocă: ea desemnează la fel de bine simpla *apariție* a lucrului și *deformarea* sa, *manifestarea* și *iluzia*. În primul caz, aparența nu se opune realității; ea este chiar unica modalitate de acces la real. În al doilea caz, dimpotrivă, ne îndepărtează de el... astfel, *Neues Organon* ca teorie a sensibilului va deschide și ea o breșă în sistemul leibnizo-wolffian și va exprima necesitatea unei luări în considerare a cunoașterii *finite* sau *estetice*. ”²³

Complementar, Baumgarten interpretează „aparența” ca obiectul noii științe, estetica, pe care o definește în următorii termeni: „Estetica (teorie a artelor liberale, doctrină a cunoașterii inferioare, artă a gândirii frumoase, artă a analogului rațiunii) este știința cunoașterii sensibile.”²⁴

De subliniat e faptul că Baumgarten a *întemeiat filosofic* estetica prin faptul că a impus ideea de autonomie a frumosului și artei și a deschis una dintre cele mai importante interogații a domeniului: „Ce este arta?” Faptul era cu totul nou în câmpul reflecției filosofice tradiționale, întrucât Antichitatea greco-latină cât și lumea creștină ori a Renașterii, cum vom arăta, au analizat arta sau frumosul în conexiune cu alte entități teoretice. Baumgarten impune, așadar, un discurs

²⁰ Fragmente semnificative din scrierile lui Lambert și Baumgarten, traduse în română, ce fac referințe explicite la obiectul de studiu al esteticii, pot fi găsite în Luc Ferry, *Homo Aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, traducere din limba franceză și note de Cristina și Constantin Popescu, București, Editura Meridiane, 1997, *Anexa I*, Lambert, *Neues Organon. Prezentarea și traducerea primului și ultimului capitol*, pp. 331-372 și Baumgarten, *Aesthetica. Traducerea primelor paragrafe și a capitolului despre adevărul estetic*, pp. 375-389.

²¹ Lambert, *Neues Organon*, apud Luc Ferry, p. 321.

²² Vezi Gheorghe Vlăduțescu, *O enciclopedie a filosofiei grecești*, București, Editura Paideia, 2001, art. „fenomen”, pp. 249-250.

²³ Luc Ferry, *op. cit.*, pp. 331-333.

²⁴ Baumgarten, *Aesthetica*, apud Luc Ferry, p. 375.

centrat *în exclusivitate* pe sensibilitate, pe domeniul artei și frumosului, prin desprinderea subiectivității estetice (a atitudinii estetice) de orice fel de context străin de analiză.

Ideile lui Baumgarten au fost cu adevărat revoluționare din cel puțin două motive. Prima constă în aceea că a produs o scizură între filosofia artei, așa cum a fost ea cultivată în corpusul tradițional al gândirii filosofice, de la pitagoreici și sofști la Leibniz și Wolff, întrucât a izolat universul sensibilității ca o realitate *sui generis*, ceva de sine-stătător, fapt ce a permis și stimulat o serie de investigații teoretice asupra artei în multiple domenii și subdomenii. Apoi, Baumgarten pregătește uriașa revoluție epistemologică realizată de Kant prin relaxarea celei mai înrădăcinate supoziții ale culturii reflexive europene, respectiv ideea că știința și cunoașterea (inclusiv filosofică) ne ajută să vedem lumea într-un mod necontaminat de eroare umană și epurat de subiectivitate și condiționări culturale și spirituale. Relaxarea acestei supoziții, fundată pe distincția dintre *doxa* și *episteme*, distincție care a trasat cel mai general cadru prekantian de înțelegere a activității de cunoaștere, a introdus în câmpul reflecției, ca egal îndreptățite, prin teoria facultăților de cunoaștere, toate cele trei valori cardinale: adevărul, binele și frumosul.

Ambiguitățile ideii de „aparență”, conceptul central prin care estetica și-a decupat un obiect propriu de reflecție, s-au diversificat odată cu ceea ce Luc Ferry numește „revoluția gustului”, ce are ca punct nodal gândirea lui Kant. „Prea închistată în structurile raționalismului lui Leibniz, *Aesthetica* nu va reuși pe de-a-ntregul să pună bazele autonomiei sensibilului în raport cu inteligibilul. În ciuda extraordinarului lor potențial novator, primele estetici vor fi marcate de un anumit platonism: în ultimă instanță, ele nu reușesc niciodată să confere frumuseții un loc atât de remarcabil ca locul atribuit adevărului și binelui... dacă frumusețea nu este decât aparență, manifestare sensibilă a unei idei adevărate sau a unei evidențe morale, este limpede că adevărata sa valoare stă, în esență, altundeva decât în ea însăși – în adevărul sau în binele pe care îl *ilustrează*. ”²⁵

Conceptul „aparenței” capătă prin Kant o interpretare cu adevărat revoluționară prin translatarea înțelesului dat de Baumgarten acestui concept către o formă specială de judecată, judecata de gust, rezultată din exercițiului evaluativ al sentimentului de plăcere și neplăcere, o facultate a particularului în relația sa cu generalul, al cărei principiu de ordine este „finalitatea”. „Facultatea de judecare în genere este facultatea de a gândi particularul ca fiind cuprins în general. Dacă este dat generalul (regula, principiu, legea), atunci facultatea de judecare care îi

²⁵ Luc Ferry, *op. cit.*, p. 39.

subsumează particularul (și atunci când ea, ca facultate de judecare transcendențială, indică *a priori* condițiile în care, în mod exclusiv, poate fi realizată subsumarea) este *determinativă*. Însă dacă este dat numai particularul pentru care ea trebuie să găsească generalul, atunci facultatea de judecare este doar reflexivă.”²⁶

Tocmai pentru că acestei facultăți sufletești îi este proprie o formă *a priori* de natură conceptuală, e vorba de finalitate, ea este socotită de Kant „facultate de judecare”. Pentru ceea ce discutăm noi, acest fapt este foarte important, pentru că statutul de „facultate sufletească” ce are drept funcție principală „judecarea” întemeiază posibilitatea de a construi judecăți de apreciere, judecăți de gust, esențiale în orizontul artei. Așa cum facultatea de cunoaștere, pe baza formelor sale *a priori*, are drept act propriu *cunoașterea*, iar facultatea de a dori, pe temeiul legii morale și al libertății, are cu același statut de act propriu *acțiunea* propriu-zisă (bună), sentimentul de plăcere (mediind, ca facultate de judecare, între facultatea de cunoaștere și facultatea de a dori) are drept act propriu *aprecierea* ce ia forma judecății de gust.

Facultatea de judecare, așa cum o înțelege Kant în contextul *Criticii facultății de judecare*, nu este o facultate a cunoașterii. Ea doar adaugă unei reprezentări a unui obiect ceva subiectiv, anume plăcerea sau neplăcerea²⁷. Un obiect oarecare este „final” atunci când reprezentării sale îi este adăugat sentimentul de plăcere; acesta din urmă decide asupra finalității, pentru că îi este acesteia temei (strict subiectiv). Din această perspectivă, nu este deloc greu să înțelegem ideea lui Kant după care există o „judecată estetică” a finalității, adică a finalității unui obiect a cărui reprezentare și-a asociat, pe un temei numai subiectiv, sentimentul de plăcere (sau de neplăcere) al unui subiect (ființă rațională).

În ciuda acestei subiectivități extinse de Kant asupra finalității, așadar asupra experienței (ce apare, tocmai din această perspectivă, ca sistem) și „naturii” (ce nu este altceva decât sistemul experienței), dar și asupra felului în care reprezentarea unui obiect activează sentimentul de plăcere sau de neplăcere al unui subiect determinat, putem vorbi despre o valabilitate universală a judecății de gust. Universalitatea este stabilită la acest nivel pe temeiuri strict subiective, nu obiective, numai atunci când *forma* obiectului reprezentat (în senzația noastră) este considerată drept cauză a plăcerii sau neplăcerii. Forma obiectului, așadar, care devine suportul sentimentului de plăcere sau de neplăcere, condiționează universalitatea judecății de gust. Obiectul astfel

²⁶ Imm. Kant, *Critica facultății de judecare*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, pp. 73-74.

²⁷ „Însă acel aspect subiectiv dintr-o reprezentare care nu poate deveni o parte a cunoașterii, este plăcerea sau neplăcerea, care îi este asociată” (*ibidem*, p. 84).

considerat capătă calitatea de a fi *frumos*, iar facultatea care judecă obiectul în acest fel este *gustul*. Și numai întrucât „această concordanță a obiectului cu facultățile subiectului este întâmplătoare, ea produce reprezentarea unei finalități a obiectului relativă la facultățile de cunoaștere ale subiectului”²⁸; finalitate a obiectului relativă, așadar, la facultățile de cunoaștere, spune Kant, pentru că obiectul acesta, corespunzător finalității, nu este propriu-zis obiectul unei judecăți de cunoaștere, el nefiind dat prin constituirea sa de către formele *a priori* ale sensibilității și intelectului. E adevărat că acestea l-au constituit, dar nu i-au dat și statutul de scop, ci doar pe acela de fenomen. Intervine însă, după ce acesta este constituit, facultatea de judecare, în funcțiunea sa teleologică și estetică, pentru a-i adăuga condiția de scop și pe aceea de „plăcut” sau „neplăcut” prin raportarea sa la sentimentul plăcerii sau neplăcerii. Această intervenție nu mai are nici o justificare în afara subiectului, a nevoii lui de a ordona fenomenele și a sentimentului său de plăcere sau de neplăcere activat în legătură cu fenomenele devenite și obiecte ale sale. În toate acestea este implicat conceptul de gust²⁹.

Admițând sentimentul de plăcere și neplăcere, ca o facultate de cunoaștere autonomă în raport cu celelalte două facultăți, de cunoaștere și morală, autonomia sensibilității anunțată și dorită de Baumgarten este acum fixată odată pentru totdeauna. Mai mult chiar, prin impunerea sentimentul de plăcere și neplăcere ca o facultate de sine stătătoare și egal îndreptățită, ca realitate *sui generis* în universul subiectivității omenești, este fixat și sensul larg al conceptului „atitudine estetică”, ceea ce a permis parcurgerea de noi pași în stabilirea specificității acesteia în raport cu toate formele de manifestare a artei.

XXX

Așa cum arătam, în sens restrâns, ideea de „atitudine estetică” se referă la acele clase de trăiri (afecte) care sunt puse în corelație cu toate formele de manifestare ale artei, fiind asimilată cu „atitudinea artistică” concepută ca o trăire a frumosului. La elaborarea acestui sens lui Kant îi datorăm principala contribuție pe care estetica contemporană i-o recunoaște unanim.

Nucleul de înțeles al acestui sens restrâns al atitudinii estetice, ca act de trăire a frumosului, este fixat de Kant în cuprinderea binomului conceptual: interes *versus* dezinteres, respectiv satisfacție interesată *versus* satisfacție dezinteresată³⁰.

²⁸ *Ibidem*, p. 86.

²⁹ „Gustul, ca facultate subiectivă de judecare, conține un principiu de subsumare, dar nu al intuițiilor sub *concepte*, ci al *facultății* intuițiilor sau întru chipărilor (adică al imaginației) sub *facultatea* conceptelor (adică intelectul), în măsura în care prima, în *libertatea* ei, se acordă cu a doua în *legitatea* ei” (*ibidem*, p. 182).

³⁰ *Ibidem*, Cartea întâi, *Analitica frumosului*, în cuprinsul căreia Kant propune cunoscutele sale patru definiții ale frumosului, în contextul mai larg al teoriei satisfacției interesate și dezinteresată, pp. 94-136.

Înainte de a prezenta distincția și argumentația kantiană, se impune un scurt ocol lămuritor, în două puncte, pentru o mai bună înțelegere a conceptului „atitudine estetică”, în sens restrâns, în varianta lui clasică.

În primul rând, Kant ajunge să formuleze cu limpezime definițiile frumosului și să fixeze înțelesurile judecății de gust interesate și dezinteresate după ani de căutări dificile și fără răgaz.

În evoluția gândirii sale, cercetătorii deosebesc două perioade: perioada precritică de dinainte de elaborare a primei sale capodopere filosofice, *Critica Rațiunii Pure*, și perioada critică al cărui model de analiză îl găsim în această prima critică. Trecerea de la o perioadă la alta este legată, desigur, simplificând lucrurile, de punerea în acțiune a metodei sale filosofice de analiză care are și astăzi o carieră spectaculoasă. Este vorba despre metoda transcendentă³¹ urmată în spiritul ei, într-un fel sau altul, de majoritatea reprezentanților de vârf, adepți ai fenomenologiei și hermeneuticii, ai esteticii continentale actuale. Reprezentativă pentru perioada precritică a lui Kant este lucrarea *Observații asupra sentimentului de frumos și sublim*³², apărută în 1764, premergând cu 16 ani apariția *Criticii facultății de judecare* apărută în 1790, lucrarea standard a esteticii clasice.

Pentru a înțelege trecerea de la perioada precritică la perioada critică, trebuie să avem în vedere concepția lui Kant asupra naturii și structurii alcătuirii noastre interioare. Astfel, Kant ne îndeamnă să facem distincțiile fundamentale între *suflet și spirit*. Sufletul este reprezentat, pe de o parte, de *Eul individual*, fundat pe conștiința de sine individuală (pe ideea că în fiecare clipă, atât cât trăim, fiecare dintre noi știe că este el însuși) și care se manifestă continuu la nivelul sensibilității și subiectivității interioare; pe de altă parte, sufletul desemnează *totalitatea facultăților*, adică a structurilor interioare lui și funcțiilor ce derivă din activitatea, dinamismul („jocul”) acestora, pe care continuu le resimțim în noi ca întreg, dar și diferențiat la nivelul conștiinței noastre individuale ca totalitate integrată: de pildă, continuu facem distincția dintre

³¹ „Numesc *transcendentală* orice cunoaștere care se ocupă în genere nu cu obiecte, ci cu modul nostru de cunoaștere a obiectelor întrucât aceasta este posibil *a priori*. Un sistem de astfel de concepte s-ar numi *filosofie transcendentă*. Dar aceasta este pentru început prea mult. Cum o astfel de știință ar trebui să cuprindă integral atât cunoașterea analitică, cât și pe cea sintetică *a priori*, ea este, întrucât se referă la intenția noastră, de o întindere prea largă, fiindcă noi nu trebuie să împingem analiza decât până la punctul unde ea ne este absolut necesară pentru a sesiza, în toată întinderea lor, principiile sintezei *a priori*, singurul obiect cu care avem a face. Această cercetare, pe care propriu-zis nu o putem numi doctrină, ci numai critică transcendentă, fiindcă nu intenționează lărgirea însăși a cunoștințelor, ci numai corectarea lor, și trebuie să ofere piatra de încercare a valorii sau a nonvalorii tuturor cunoștințelor *a priori*, este problema cu care ne ocupăm acum.” (Cf. Imm. Kant, *Critica Rațiunii Pure*, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, București, Editura IRI, 1994, p. 66)

³² Imm. Kant, *Observații asupra sentimentului de frumos și sublim*, traducere, studii introductive, studii asupra traducerii, note, bibliografie, index de concepte germano-român, index de termeni de Rodica Croitoru, București, Editura All, 2008.

atitudinile noastre legate de reacții morale, estetice (artistice) sau de cunoaștere știind continuu că sunt trăirile noastre interioare. Mai mult decât atât, sufletul în această ipostază de conștiință a totalității diferențiate are capacitate de autoanaliză, de a se concentra reflexiv asupra stării sale și de dobândi o cunoaștere de sine. *Spiritul* se referă la dimensiunile sufletești universale pe care le posedă fiecare individ ca parte a umanității generice și în numele cărora „vorbește” sufletul (de pildă, faptul că orice individ uman este o persoană și în această calitate el acționează prin libertate devenind propriul său scop final; sau că acțiunile noastre pentru a fi morale trebuie să fie fondate pe datoria morală pe care o avem față de semenii și nu pe înclinațiile egoiste ale eului etc.³³).

Trebuie reținut, că atât în această perioadă precritică cât și în cea critică, analiza lui Kant *nu este a obiectelor ca atare, ci a atitudinii sensibile noastre față de obiecte*. Cum arătam, agenda discuțiilor estetice a suferit odată cu Kant o cotitură. Frumosul și sublimul – cele două categorii estetice asupra cărora se concentrează Kant – sunt investigate din perspectiva judecății de gust, adică a unor conexiuni conceptuale de tipul subiect – predicat (determinații, proprietăți) produse și survenite din facultatea noastră de apreciere (de exprimare a sentimentului de plăcere sau de neplăcere) și nu în calitatea lor de obiecte existente în afara noastră³⁴.

Discuțiile despre frumosul ca obiect metafizic special – făcută de Antichitatea greco-latină și de lumea medievală – care ar exista în afara și în absența omului ca structură lăuntrică a obiectelor i se părea lui Kant absurdă. Căci cum ar putea să vorbească omul despre sine din afara sa și făcând abstracție de faptul că el este prezent în ceea ce spune și face? În fond, aici este activată o întreagă tradiție, cu rădăcinile în gândirea lui Plotin, ce susținea că frumosul există doar pentru om, fiind o dimensiune a propriului lui suflet. În rezumat, axioma esteticii kantiene, și după el a întregii modernități, poate fi expusă simplu: *nu obiectele sunt frumoase, ci reprezentările noastre despre obiecte sunt sau nu frumoase* (pot fi calificate drept frumoase sau nu). Așadar, discuția are loc pe terenul subiectivității noastre și nu, cum arătam, în regimul de existență a obiectelor³⁵. Cu alte cuvinte, este investigat universul minții noastre într-o discuție

³³ Pentru distincția dintre suflet și spirit, vezi Imm. Kant, *Antropologia din perspectivă pragmatică*, traducere, studiu introductiv, note, indice de concepte, bibliografie de Rodica Croitoru, București, Editura Antaios, 2001. O sinteză a dezbaterilor europene de ieri și de azi privind binomul suflet *versus* spirit poate fi parcursă în Vasile Dem. Zamfirescu, *Filosofia inconștientului, Volumul întâi*, București, Editura Trei, 2001, în mod special cap. I și, selectiv, cap. II, pp. 9-120.

³⁴ „Definiția gustului pe care ne bazăm aici este următoarea: gustul este facultatea de apreciere a frumosului. Însă ceea ce ne este necesar pentru a considera că un obiect este frumos trebuie descoperit prin analiza judecății de gust...” (Cf. Kant, *Critica Facultății de Judecare*, ed. cit., p. 95)

³⁵ „Diferitele senzații de amuzament sau de întristare nu se întemeiază atât de mult pe calitatea obiectelor externe, care le provoacă, cât pe propriile sentimente ale fiecărui om de a fi afectat prin plăcere și neplăcere. De aici provin bucuriile unor oameni, față de care alții au dezgust, pasiunea iubirii care este adesea o enigmă pentru oricine, sau de

despre noi înșine, prin apel la resursele interne de analiză. Ea este și o discuție *despre* obiecte în măsura în care *prin obiecte înțelegem reprezentările noastre*, adică un set de imagini subiective supuse analizei. În consecință, această temă îl aduce pe om în fața lui însuși pentru o autoanaliză în legătură cu anumite acte de prețuire, valori, cu care investim noi lucrurile și pe care ele, în ele însele, nu le posedă. De aici și ideea de reflexie sau reflexivitate. Facultatea de judecare este reflexivă în sensul că ea se exercită asupra sieși, asupra propriilor operații ce-și au originea în natura ființei omenești și nu în lumea ontică, în regimul de existență al obiectelor lumii a atare.

Acest fapt este reperabil atât în perioada critică a lui Kant cât și în perioada critică. Diferența dintre acestea nu este așadar de manieră ci, cum se va remarca, de metodă.

În perioada precritică, Imm. Kant se concentrează cu precădere asupra primei accepții a sufletului, ca Eu individual posesor de sensibilitate și sentiment, adică de capacități de răspuns (conștient) la întâlnirea cu obiectele și entitățile lumii, interioare și exterioare lui. Conceptul fundamental al acestei estetici este *sentimentul*, iar metoda de analiză este observația dirijată de preferințe proprii. „Eu îmi arunc privirea acum numai asupra unor situații, care în această privință îmi apar destul de agreabile, și despre acestea mai mult cu ochiul observatorului decât cu cel al filosofului.”³⁶ Sentimentul este conceput ca o structură originară, ce stă în „spatele” înclinațiilor noastre către anumite obiecte ce ne produc plăcere și pe care le căutăm cu asiduitate toată viața. Există, desigur, în raport cu înclinațiile noastre sentimente și sentimente. Kant le ierarhizează după criteriul rafinamentului lor, așezând în vârf sentimentul sublimului și al frumosului³⁷, analizându-le în diverse contexte: în cel al modului în care ființa umană în genere trăiește aceste sentimente, apoi cum frumosul și sublimul se concretizează în relația reciprocă a celor două sexe, ori cum diverse popoare europene, italienii, germanii, francezii, englezii etc. se raportează distinct la aceste sentimente rafinate prin creație artistică etc. Prin urmare, obiectele lumii sunt frumoase sau sublime doar într-o conjuncție cu anumite facultăți psihice ale minții noastre, care transformă lumea obiectelor în lume a valorilor. *Notele la observațiile asupra sentimentului de frumos și sublim*, care întregesc această perioadă precritică, ilustrează din înseamnărea rapsodice

asemenea aversiunea puternică pe care o resimte cineva, față de care altul este cu totul indiferent.”(Cf. Kant, *Observații asupra sentimentului de frumos și sublim*, ed. cit., p. 45)

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*, p. 46. „Sentimentul cel mai rafinat pe care noi vrem să-l luăm acum în considerație este mai ales de două feluri: sentimentul sublimului și al frumosului. Emoția celor două este agreabilă, dar în feluri foarte diferite. Privirea unui munte, al cărui vârf acoperit de zăpadă se înalță deasupra norilor, descrierea unei furtuni vijelioase... provoacă satisfacție, dar însoțită de spaimă: dimpotrivă, priveliștea unei pajiști împietriștate cu flori, văi cu izvoare șerpuitoare, acoperite cu arbuști sălbatici...este însă veselă și surâzătoare”.

în care apar cele două sentimente, sub o formă mai mult sau mai puțin aforistică, bogată și variată cultural artistică a lui Kant, fapt greu de reperat în faza critică a esteticii sale. În consecință, Kant în această perioadă precritică propune mai degrabă o viziune antropologică asupra sentimentelor estetice, și nu o abordare filosofică așa cum va proceda în *Critica facultății de Judecare*.

Trecerea de la etapa precritică la aceea critică a însemnat o schimbare radicală de abordare. Ea a constat în trecere de la observațiile nesistematizate în jurul ideii de sentiment, la o construcție teoretică sistematică fundată pe metoda critică sau transcendențială, adică pe un ansamblu de proceduri argumentative ce vizează *întemeierea apriori* a facultății speciale, sentimentul de plăcere și neplăcere, în structura ei lăuntrică dar și în relație cu celelalte facultăți: facultatea de cunoaștere (rațiunea teoretică) și facultatea de a dori (rațiunea practică). Așadar, Kant, între altele, judeca anumite facultăți ale minții noastre cu ajutorul altor facultăți pentru a le determina atât autonomia lor relativă, cât și unitatea lor structurală și relațională. Prin urmare, perspectiva lui Kant este aici justificativă, el indicând rațiunile apriori care întemeiază, în sens restrâns, atitudinea estetică printr-o investigație a frumosului și a sentimentului de satisfacție. „Pentru a stabili dacă ceva este sau nu este frumos, raportăm reprezentarea nu prin intelect la obiect în vederea cunoașterii... ci prin imaginație la subiect și la sentimentul său de plăcere și neplăcere. Judecata de gust nu este deci o judecată de cunoaștere, așadar logică, ci una estetică, adică o judecată al cărei factor determinat nu *poate fi decât subiectiv*... în această raportare subiectul se simte pe el însuși, și anume modul în care este afectat de reprezentare.”³⁸ Prin urmare, raportarea într-o judecată de gust nu are loc între „obiect” și „subiect”, ci este o raportare reflexivă, a subiectului către sine. În alte cuvinte, reprezentările obținute prin intermediul celorlalte două facultăți, cea de cunoaștere și a facultății de a dori, sunt raportate reflexiv la sentimentul de plăcere și neplăcere obținându-se, astfel, trăirea unui sentiment de satisfacție. Satisfacția poate fi desigur orientată pozitiv și atunci am de-a face cu frumosul (ca obiect al satisfacției) sau orientată negativ și atunci avem de-a face cu urâtul (ca obiect al insatisfacției). „Este ușor de văzut că, pentru a spune că obiectul este *frumos* și pentru a dovedi că am gust, plec de la ceea ce se petrece în mine datorită reprezentării, nu de la ceea ce constituie dependența mea de existența obiectului. Oricine trebuie să recunoască că acea judecată asupra frumuseții în care se amestecă cel mai neînsemnat interes este foarte părtinitoare și nu reprezintă o judecată de gust pură... Nu putem lămurii mai bine această propoziție, care este de o importanță deosebită, decât

³⁸ Kant, *Critica facultății de Judecare*, ed. cit., p. 95.

dacă opunem satisfacției pure și dezinteresate din judecata de gust plăcerea care este legată de interes...”³⁹

Cum arătam, nucleul de înțeles al atitudinii estetice, în sens restrâns, pe care îl putem asimila, folosind limbajul kantian, cu ideea de judecată estetică pură se precizează și mai bine plecând de la binomul interes-dezinteres. Trebuie spus că termenul „interes” are la Kant un sens stabilit precis în configurația sistemului său de gândire estetic fiind un predicat al satisfacției. „Numim interes satisfacția pe care o asociem cu reprezentarea existenței unui obiect.”⁴⁰ Prin urmare, Kant opune satisfacția dezinteresată (judecată de gust pură) și satisfacția interesată în funcție de raportarea sentimentului de plăcere la *prezența sau absența unui obiect*. În viziunea lui Kant, există trei raporturi distincte de satisfacție: două dintre ele sunt interesate: este vorba, în primul rând, despre satisfacția provenită ca urmare a plăcerii senzațiilor – Kant numește cu termenul de *agreabil* (cu sinonimele, *grațios*, *încântător*, *desfătător*, *îmbucurător*) acest gen de mulțumire – pentru că noi continuu căutăm un obiect al plăcerii când pentru un simț, când pentru altul; în al doilea rând, este vorba despre raportarea interesată a unui *bun* (bunurile sunt entitățile rezultate din activitatea rațiunii practice) la sentimentul nostru de plăcere, raportare raportată continuu la un concept. Al treilea raport de satisfacție este dezinteresat și coincide cu plăcerea producătoare de frumos. „Agreabilul, frumosul și ceea ce este bun desemnează deci trei raporturi diferite ale reprezentării cu sentimentul de plăcere și neplăcere... Numim agreabil ceea ce ne *desfată*, frumos *ceea ce ne place* pur și simplu, bun ceea ce este *apreciat*, aprobat, adică un lucru căruia i se atribuie o valoare obiectivă. Lucrurile agreabile există și pentru animalele lipsite de rațiune, frumusețea doar pentru oameni... iar ceea ce este bun pentru orice ființă rațională în genere... Se poate spune că dintre cele trei feluri de plăcere, cea pe care frumosul o produce gustului este singura plăcere dezinteresată și liberă; căci nici un interes, nici cel al simțurilor, nici cel al rațiunii nu ne constrâng să ne dăm adeziunea.”⁴¹

De pildă, dacă contemplăm armonia unui câmp de flori de culori diferite, armonia este în noi, în principiul apriori al finalității ce fundează sentimentul nostru de plăcere, și nu în aranjamentul întâmplător al lucrurilor ca atare. Cu alte cuvinte, armonia este introdusă apriori de cel care a ordonat florile și receptată de cel care privește. În acest act, noi trăim o plăcere dezinteresată, liberă de necesitate posesiei sau de consumul unor obiecte ce caracterizează orice

³⁹ *Ibidem*, p. 97.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 96.

⁴¹ *Ibidem*, p. 102.

plăcere obișnuită. Plăcerea dezinteresată e una a *forme*i și ea nu presupune o relație *privată* cu obiectul (nu îl dorim și nici nu-i vedem un rost legat de utilitate). În schimb, pretindem ca și ceilalți semenii ai noștri să ne împărtășească plăcerea noastră pe care o considerăm a fi impersonală, cu toate că nu avem nici un argument obiectiv, ceva existent în afara noastră, care să-i convingă și pe alții de justetea plăcerii noastre. Așadar, plăcerea dezinteresată are un temei subiectiv și nu unul obiectiv.

În mod sintetic, atitudinea estetică în sens restrâns ca plăcere dezinteresată și liberă este exprimată în cele patru definiții ale frumosului: a) „Gustul este facultatea de apreciere a unui obiect sau a unei reprezentări printr-o plăcere sau neplăcere, fără nici un interes. Obiectul unei astfel de satisfacții se numește frumos”⁴²; b) „Frumos este ceea ce place în mod universal fără concept.”⁴³; c) „Frumusețea este forma finalității unui obiect, întrucât o percepem fără reprezentarea unui scop.”⁴⁴; d) „Numim frumos ceea ce este cunoscut fără concept ca obiect al unei satisfacții necesare.”⁴⁵

Deducem că rolul jucat de experiența estetică dezinteresată – în calitatea ei de actualizare a atitudinii estetice – este fundamental. Cine nu trăiește o astfel de experiență dezinteresată nu are șansa întâlnirii cu frumosul, pentru simplu motiv că el este produsul unei astfel de experiențe.

Această viziune asupra atitudinii estetice ca tip de comportament uman centrat pe frumos, dezinteresat și liber de orice constrângeri, ca o „finalitate fără scop” desprins de povara intereselor practice și personale⁴⁶, de neliniștile cunoașterii, a exercitat în domeniul esteticii o fascinație de-a lungul secolelor. Nucleul de înțeles al atitudinii estetice fixat de Kant în binomul interes-dezinteres a fost și este continuu relecturat, chiar dacă paradigma filosofiei gustului fundată pe teoria facultăților a fost eclipsată de noi și noi abordări ale atitudinii estetice.

Firește că programul filosofic al esteticii clasice nu se oprește la Kant. Hegel, Schopenhauer ori Nietzsche, pentru a ne opri doar la trei nume reprezentative de filosofi, au alimentat cu noi idei și metode configurația clasică a esteticii. Întrucât scopul acestui capitol a fost limitat *doar* la devoalarea înțelesului clasic al esteticii, nu vom continua, din motive de spațiu

⁴² *Ibidem*, p. 103.

⁴³ *Ibidem*, p. 112.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 129.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 133.

⁴⁶ Pentru a avea o bună reprezentare despre ceea ce a însemnat interesul practic în lumea modernității, oarecum contemporană lui Kant, și a relației acesteia cu pasiunile, vezi Albert O. Hirshman, *Pasiunile și interesele*, cuvânt-înainte de Amartya Sen, traducere din engleză de Radu Carp și Victor Rîzescu, București, Editura Humanitas, 2004.

tipografic, analiza istorică întreprinsă pentru a lăsa loc descrierii modului în care este astăzi înțeleasă estetica.

2. Estetica în contexte polisemice actuale

Ce înțelegem astăzi prin estetică? La această întrebare nu se poate răspunde simplu pentru că ființa noastră este istorică, gândirea se desfășoară în timp, iar prezentul nu este nimic altceva decât tradiția continuu revizuită⁴⁷. În același timp, omul își explorează, de la apariția sa pe lume, posibilitățile sale, cum ar spune Heidegger, inclusiv posibilitatea de a nu mai fi. Prin urmare, chiar dacă ne situăm într-un orizont contemporan de timp, orice referire la estetică trebuie făcută dintr-o perspectivă istorică menită să accepte că termenul ca atare, „estetică”, se referă, în același timp, la mai multe lucruri deodată.

Pe de altă parte, cel care dorește să răspundă acum la întrebarea „Ce este estetica?” trebuie ca preliminar să indice care sunt soluțiile la unele provocări teoretice elementare peste care nu se poate trece. Aceste provocări își au izvorul în faptul că estetica, cum arătam, nu cercetează obiecte, ci valori, adică *raportări omenești* la obiecte, mai precis puncte de vedere formulate în legătură cu *plăcerea* pe care o resimțim sau nu, atunci când ne întâlnim cu aceste obiectele. Iată doar două dintre cele mai cunoscute provocări!

Prima dintre provocări este exprimată de Wittgenstein în termeni negativi: „Un lucru interesant este ideea pe care o au oamenii despre un fel de știință a esteticii. Aproape că mi-ar plăcea să discut despre ce s-ar putea înțelege prin estetică. S-ar putea crede că estetica este o știință care ne spune ce e frumos – cât de ridicol este acest lucru nici nu se poate exprima prin cuvinte. Bănuiesc că ea ar trebui în acest caz să ne spună și care fel de cafea are gust bun.”⁴⁸ Prin urmare, a pleca de la premisa că estetica este o știință care face recomandări privitoare la felul în care noi ar *trebui* să ne exprimăm preferințele ține de domeniul ridicolului și absurdului pentru că variabilitatea gusturilor sunt tot atât de individuale cum sunt și amprente. Exprimarea

⁴⁷ Delimitarea obiectului, metodelor, temelor majore și a marilor dezbateri ale esteticii postkantiene, inclusiv ale esteticii de azi, sunt tratate sintetic și revelator de următoarele lucrări: Dan-Eugen Rațiu, *Moartea artei? O cercetare asupra retoricii eschatologice*, Cluj Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2000; Dan-Eugen Rațiu, *Disputa modernism-postmodernism. O introducere în teoriile contemporane asupra artei*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2001; Mihaela Pop, Vasile Morar, *Estetică contemporană. De la teme fundamentale la aplicații și experimente*, București, Editura Universității din București, 2005; Liviu Malița, *Paradoxuri ale esteticii*, București, Editura Accent, 2009; vezi și Vasile Morar, *op. cit.*, pp. 13-51.

⁴⁸ Ludwig Wittgenstein, *Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credință religioasă*, ed. cit., p. 45.

preferințelor sunt acte libere și a le îngrădi în numele unei științe numite „estetica” ar fi un act incalificabil de prostie și samavolnicie.

O altă provocare survine din faptul că estetica își propune să producă o cunoaștere riguroasă a *faptelor expresive total diferite de faptele naturale*. Faptele expresive sunt *valorile, adică punctele de vedere ale omului* cu privire la sensul lumii în care trăiește. Aceste fapte sunt *preîncărcate deja cu înțelesuri*, adică cu trăiri, intenții, speranțe și scopuri ce pot fi deslușite doar din *interiorul* unei conștiințe. Prin urmare, orice încercare de definire a „esteticii” și a obiectului ei de studiu implică o dificultate teoretică majoră ce trebuie asumată și inclusă în chiar această simplă operație logică. Dificultatea provine din faptul că nu poți să spui ce este estetica, decât cu ajutorul ideii despre estetică dată în prealabil. Cel ce-și pune întrebarea ce este estetica posedă, nimic paradoxal, *deja* un răspuns pentru simplul motiv că „ființa întrebătorului” este continuu prezentă în întrebarea sa. „Însă ce înseamnă de fapt cuvântul «estetică»? Problema nu este doar una de definire – ci una de descoperire, identificare și descriere. Există o stare de spirit, o atitudine, o poziție față de lume pentru care am împrumutat, sub influența filosofilor iluminiști, un cuvânt grecesc cu un înțeles destul de diferit (Aisthesis denotă senzația ori percepția). De ce am scos în evidență această stare de spirit (dacă asta este ea)? Ce e important la aceasta și de ce a fost înnobilită de atâția artiști și gânditori, care au așezat-o pe tronul destinat dintotdeauna zeilor? Aceste întrebări se numără printre cele mai dificile pe care trebuie să le înfrunte filozofii – și poate asta explică de ce nici un filosof nu le înfruntă astăzi.”⁴⁹

Prin urmare, trebuie să acceptăm că astăzi vorbim despre „estetică” în mai multe sensuri. În principal, raportându-ne la anumite dominante ale practicilor filosofico-estetice actuale, putem distinge cel puțin două nuclee de înțeles: a) estetica este o teorie filosofică despre „omul emoțional”; b) estetica este o cercetare (analiză) filosofică a practicilor lingvistice, teoretice și conceptuale, legate de practici artistice. În cele ce urmează vom încerca să deslușim cele două mari înțelesuri *contemporane* ale esteticii care, într-un fel sau altul, continuă marea tradiție întemeiată de Kant.

XXX

Privind din unghiul contemporaneității, estetica este o teorie filosofică despre „omul emoțional”, respectiv o încercare de înțelegere a modului în care viața este prezentă și resimțită

⁴⁹ Roger Scruton, *Cultura modernă pe înțelesul oamenilor inteligenți*, traducere din engleză și note de Dragoș Dodu, București, Editura Humanitas, 2011, p. 48.

nemijlocit, trăită fără nici un fel de medieri, în conștiința de sine a fiecărui om. Obiectul ei de studiu sunt afectele concepute ca părți ale gândirii însăși și care sunt responsabile de producerea faptelor expresive, adică a valorilor care susțin această viață și care-i conferă omului orizontul înțelegerii de sine. Pe scurt, „trăirea” este obiectul de analiză al esteticii. Omul „știe că simte” și din acest motiv între gândirea rațională și trăirile emoționale nu există o prăpastie și nici un conflict ireconciliabil așa cum ne-a obișnuit romantismul filosofic, începând cu Rousseau și culminând cu Schopenhauer ori Nietzsche. Ideea de „inteligență emoțională” ca parte a ceea ce Howard Gardner numește „inteligente multiple” a devenit în ultimele decenii un loc comun în psihologie⁵⁰. A considera că „emoționalul”, identificat deseori cu „iraționalul”, este ceva ce se opune „raționalului”, așa cum deseori suntem învățați, nu coincide cu felul în care estetica actuală înțelege emoționalul și viața emoțională. Emoția este permanent „ceva” ce aparține unei „conștiințe gânditoare”, unui „Eu” care *știe* în orice moment *ce anume simte*. Emoția este, ca toate celelalte fenomene psihice, intențională (intentivă), adică este resimțită în conștiință cu obiectul ei cu tot. Nu există stare emoțională „în sine”, după principiul că emoția trezită în noi are totdeauna un „obiect”. Emoția iubirii este trăită în raport de ființa iubită, emoția dezgustului este dată împreună cu obiectul perceput etc., iar fiecare dintre noi *știe* ce trăiește. Prin urmare, gândirea și simțirea, conștiința cunoscătoare și conștiința trăitoare sunt fețe ale aceluiași „Eu”. Acestea sunt precum aversul și reversul unei medalii: sunt diferite *doar* în interiorul aceleiași entități.

Chiar cercetările întreprinse asupra creierului uman de către variatele abordări din domeniul științelor cognitive actuale, mai ales din zona neuroștiinței, pun în evidență că vechea intuiție carteziană a unității dintre rațiune (gândire) și emoție trece proba faptelor măsurabile. „... sentimentele sunt o componentă a mecanismelor rațiunii. Două decenii de activitate experimentală și clinică desfășurată pe un număr mare de pacienți cu boli neurologice, mi-au permis să repet de multe ori această observație și să transform un indiciu într-o ipoteză testabilă. Am început să scriu această carte pentru a arăta că rațiunea ar putea să nu fie atât de pură cum credem noi, sau cum am dori să fie, că emoțiile și sentimentele ar putea să nu fie chiar niște intruși în bastionul rațiunii; ele ar putea fi de fapt prinse în rețeaua rațiunii, la bine și la rău.”⁵¹

⁵⁰ Vezi Howard Gardner, *Inteligente multiple. Noi orizonturi*, traducere de Nicolae Damaschin, București, Editura Sigma, 2006.

⁵¹ Antonio R. Damasio, *Eroarea lui Descartes. Emoțiile, Rațiunea și Creierul uman*, traducere din engleză de Irina Tănăsescu, București, Editura Humanitas, 2006, p. 8.

Simplificând didactic lucrurile, trebuie spus că dezbaterile actuale din câmpul esteticii unifică terminologia estetică clasică, astfel încât cuvintele „emoție”, „trăire”, „sentiment”, „afecte”, „pasiuni” etc. sunt tratate ca sinonime. În fapt, sugestia acestei unificări este dată de Descartes însuși, filosoful care a dat regula gândirii moderne și postmoderne: orice cunoaștere își are izvorul și punctul de pornire în unitatea dintre gândire și existență. „După ce am văzut prin ce se deosebesc pasiunile sufletului de celelalte gânduri ale lui, mi se pare că le putem defini; pasiunile sunt percepții sau sentimente sau emoții ale sufletului, resimțite cu precădere la acest nivel și care sunt cauzate, întreținute și întărite, printr-o anumită mișcare a sufletelor. Putem numi pasiunile sufletului... pentru a desemna toate gândurile care nu sunt acțiuni ale sufletului sau voințe.”⁵² În acest context, firește, ne-am putea întreba: în ce măsură îl putem urma pe Descartes în ideea unității diferențiate între rațiune și emoții, în condițiile în care vorbim tot mai mult, așa cum face și Damasio, despre „eroarea” lui Descartes. Trebuie subliniat clar că „eroarea” carteziană de a despărți radical sufletul, *res cogito*, de trup *res extensa*, contestată azi de științele creierului⁵³, nu afectează corectitudinea viziunii sale unificatoare prin intermediul căreia gândirea este, deopotrivă, și emoție. Această asimilare produce avantajul imens de a nu transforma distincțiile conceptuale într-o discuție oțioasă despre cuvinte și despre înțelesurile lor *independent* de contextele propoziționale în care apar.

Revenind, aspectul emoțional al gândirii sau în alți termeni, înțelegerea *gândirii ca emoție* reprezintă obiectul de studiu care-i conferă identitate și unicitatea esteticii. În acest înțeles, conceptul fundamental al esteticii este *trăirea ca un nume al lui res cogitans – omul conștient de sine – și ca unitatea ultimă de sens în care se constituie toate celelalte sensuri*. „Prin cuvântul *a gândi* înțeleg tot ceea ce se petrece în noi în așa fel încât intuim aceasta nemijlocit prin noi înșine; iată de ce nu numai a înțelege, a vrea, a imagina, ci și a simți este același lucru, aici, cu a gândi” (s.n.).⁵⁴ Prin urmare, nu *senzația* ca element ultim de cunoaștere la care face apel știința, ci *trăirea*, văzută ca unitate de sens dată – ca *ego cogito* în sens cartezian ⁵⁵ – este vizată de

⁵² René Descartes, *Pasiunile sufletului*, traducere de Dan Răutu, studiu introductiv și note de Gheorghe Brătescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, p. 71.

⁵³ Iată în ce ar consta „eroarea” lui Descartes: „...separarea abisală dintre corp și minte, dintre substanța corpului, măsurabilă, având dimensiune, acționată mecanic, divizibilă la infinit, pe de o parte, și substanța minții, nemăsurabilă, fără dimensiune, imposibil de acționat mecanic, indivizibilă, pe de altă parte; sugerarea faptului că rațiunea, judecata morală și suferința provocată de durerea fizică sau exaltarea emoțională ar putea exista separat de corp.” (Cf. Antonio Damasio, *op. cit.*, pp. 280-281)

⁵⁴ Cf. René Descartes, *Principiile filosofiei*, traducere, studiu introductiv și notă biografică de Ioan Deac, București, Editura IRI, 2000, p. 82.

⁵⁵ „Sunt un lucru care cugetă, adică se îndoiește, afirmă, neagă, înțelege puține, nu cunoaște multe altele, vroește, nu vroește, imaginează de asemenea și simte... deși cele ce simt sau închipui nu sunt nimic în afara mea, totuși despre

investigațiile de tip estetic. A cunoaște înseamnă, prin urmare, un *acces nemijlocit* la ceea ce se întâmplă *în noi*. Tot ceea ce se întâmplă *în afară* este de fapt simțit, adică cunoscut, din înăutru. Obiectele care *par* a fi în afara noastră nu sunt altceva decât trăiri ce se petrec, cu „obiect” cu tot *într-un* „Eu”. În acest caz, întreaga lume are o textură emoțională pentru că a simți, a gândi, a avea emoții, a dori etc. sunt prinse în ghemul de trăiri de necuprins al Eului, întrucât „...verbul «a gândi» poate să însemne prea multe lucruri și prea diferite între ele: a-și face idee, a judeca, a socoti, a delibera, a bănuî, a presupune, a-ți imagina sau a-ți închipui ceva, a crede, a dori, a visa cu ochii deschiși, a simți, deopotrivă însă a medita, a cugeta sau a te lăsa furat de amintiri, a contempla, a fi îngrijorat, a-ți păsa de ceea ce se întâmplă...”⁵⁶

Nu există în fapt activitatea omenească care să nu fie *și* emoție. Omul este singura vietate care-și produce „tehnologic” emoții prin artă. În acest context de înțelegere, prin „artă” se înțelege o practică obișnuită de viață, relația emoțională cu obiectele lumii, naturale sau artefacte. Obiectele pe care le folosim cotidian sunt investite cu mărci emoționale, cu toate că îndeplinesc scopuri utile. Riguros vorbind, noi nu trăim în lumea obiectelor materiale, ci a valorilor. Bucuria de a trăi, scopul fundamental al vieții omului (post) modern, atingerea unor „vârfuri” emoționale este cheia înțelegerii a tot ceea ce facem. În fond, estetica este interesată de deslușirea mecanismelor emoționale invizibile care-l pun pe om să-și producă „în mod artificial”, prin obiecte artistice, plăceri. Căci, grija de sine ce animă orice comportament omenesc are drept scop găsirea mijloacelor de a produce și maximiza, în fiecare clipă a vieții, plăcerea, adică o gamă indefinită de emoții pozitive. În esență, plăcerea este un „nume” general în sfera căruia trebuie să includem serii nenumărabile de emoții pozitive.

Este ușor de înțeles acum că estetica, în sens strict, nu are în vedere „trăirea în genere”, obiect de cercetare al ontologiei umanului, ci „trăirea estetică” sau în alți termeni *sinonimi*: „emoția estetică”, „starea estetică a minții”, „atitudinea estetică” ori „experiența estetică”. Cu alte cuvinte, estetica are de-a face *doar cu acele fapte interne ale minții legate de atitudinea valorizatoare și, mai precis, de acele trăiri care sunt expresii ale sentimentului plăcerii*.

Ce înseamnă acest lucru? În primul rând, acceptarea ideii că realitatea „se face” în mintea noastră în conformitate cu următorul principiu: experiența conștiinței individuale, a eului propriu,

felurile de a cugeta pe care le numesc simțiri și închipuiri sunt sigur, în măsura în care ele sunt doar anumite feluri de a cugeta, că se află în mine.” (Cf. René Descartes, *Meditații despre filosofia primă*, traducere din latină și monografia *Viața și filosofia lui René Descartes* de Constantin Noica, București, Editura Humanitas, 2004, p. 275)

⁵⁶ Vezi Ștefan Afloroaei, *Metafizica noastră cea de toate zilele. Despre dispoziția speculativă a gândirii și prezența ei firească astăzi*, București, Editura Humanitas, 2008, cap. 3, pp. 29-40, cap. 4, pp. 40-45.

întemeiază toate actele ființei noastre omenești ce pot fi grupate în trei mari „clase”: cunoaștere, acțiune, valorizare. Existența faptelor interne ale minții, a fenomenelor psihice, fondate la rândul lor în trăirile și actele conștiinței individuale, trebuie considerate ca fiind *apriori*, adică „ceea ce este mereu anterior”, ceea ce e dat „de mai înainte”⁵⁷. Prin urmare, experiența internă, adică autopercepția instantanee și reprezentarea nemijlocită a ceea ce se întâmplă în eul nostru, este *precondiție* pentru toate celelalte experiențe interne sau externe. Proprietatea fundamentală a fenomenelor psihice care intră în constituția experienței interne se numește *intenționalitate* (*intentivitate*, *vizare*) și constă în faptul simplu că sunt îndreptate către obiecte. Simplu spus, orice act psihic are un conținut, un „obiect” al său. Nu există acte psihice „în sine”, căci ele sunt date cu conținut cu tot. Actele psihice sunt orientate către obiecte și se petrece solidar cu ele. „Sensul cuvântului *intentio* este: *orientare-către*. Orice trăire, orice comportament psihic se orientează către ceva. Reprezentarea este reprezentare a ceva, amintirea este amintire a ceva, judecarea este o judecare a ceva și, tot la fel, bănuiala, așteptarea, speranța, iubirea, ura... în interiorul meu se petrece un eveniment psihic; acestui eveniment psihic «dinăuntru» din «conștiință» îi corespunde «afară», un lucru fizic real. Apare astfel o punere în corespondență a realității conștiinței (subiectului) cu o realitate din afara conștiinței (obiectul).”⁵⁸

În al doilea rând, acceptarea ideii că estetica are de-a face cu faptele interne ale minții ce țin de atitudinea valorizatoare este intim corelată cu o altă idee: „emoția estetică” – în termenii lui Kant, „sentimentul de plăcere și neplăcere” – este factorul unificator al tuturor „afectelor” și „pasiunilor”, chiar în condițiile în care dacă facem distincția dintre „sentimente” și „stări de spirit”. „Emoțiile se pot împărți în «sentimente» și «stări de spirit». Stările de spirit pot începe brusc, dar pot dura pentru o perioadă relativ lungă de timp și rareori se încheie brusc. În opoziție cu persistența stărilor de spirit, sentimentele încep și trec relativ repede și deci pot fi considerate tranzitorii. În plus, sentimentele sunt «focale», adică obiectele lor se detașează de fundal. Stările de spirit, pe de altă parte, sunt direcționate nu spre prim-planuri, ci spre fundaluri și sunt intentive în mod global.”⁵⁹

Ca orice fenomen psihic și emoția e, firește, intentivă: ea este *prezentă* continuu, cu „obiectul” ei cu tot, în *toate actele perceptive*. Dacă prin percepție înțelegem ceea ce trebuie să

⁵⁷ Sensurile „apriori-ului” sunt multiple și intersectate. Vezi Martin Heidegger, *Prolegomene la istoria conceptului de timp*, traducere din germană de Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2005, pp.131-135.

⁵⁸ Ibidem, pp. 63-64.

⁵⁹ Lester Embree, *Analiza reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică*, traducere de Ioana Blaj și Nicoleta Szabo, ediția îngrijită de Ion Copoeru, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007, pp. 98-99.

înțelegem, „vedere”, atunci în *orice* act perceptiv este dată întreaga noastră „lume”, alcătuită din fapte, valori și simboluri. De reținut în acest context: chiar dacă în fiecare act de percepție lucrurile ni se arată „așa cum sunt”, „percepția ca vedere” este o interpretare din care lipsește medierea. „Simpla privire” în acest caz este o „interpretare nemediată” extrem de complexă la care avem acces *numai* de pe platforma unei gândiri reflexive care *descrie deopotrivă actele de conștiință cu obiectul lor cu tot*.

Astfel, unitatea ființei noastre omenești este, de fiecare „dată”, prezentă în actul perceptiv. În fiecare dintre aceste acte perceptive ne întâlnim cu obiectele lumii și, deopotrivă, în același timp, cu noi înșine. Paradoxal poate, dar actul perceptiv este, deopotrivă, sintetic și sincretic. Sintetic: eu știu continuu că sunt eu și că de mine sunt legate, temporal, toate evenimentele la care particip. Sincretic: unitatea Eului meu este reperată în diferența dintre „obiectele percepute” constitutive și aparținătoare unor zone diferite de realitate. Unificarea datelor oferite de simțurile noastre în fiecare act perceptiv ce se petrece continuu, „acum”, este realizată cultural și nu natural. Astfel, în același act perceptiv, de fiecare dată, orice „obiect” este văzut, concomitent, ca aparținând celor trei „universuri paralele”. Primul univers este cel „fizic”, al obiectelor materiale naturale și artefacte. În acest caz, noi interacționăm cu aceste obiecte și cu proprietățile lor „obiective”: formă, masă, poziție, culoare, greutate, performanțe tehnice etc. Proprietăți atașate obiectelor materiale formează datele „observaționale” ale conștiinței, ce se referă, în principal, la interacțiunea eului nostru cu obiectele reale, adică cele aflate în mișcare, în spațiu și în timp. Aceste obiecte materiale sunt susceptibile de a fi cunoscute prin proceduri cantitative, „obiective”, adică intersubiectiv testabile, între care „măsurătoarea” este de prim-plan.

Pe de altă parte, eul nostru raportează *aceleași* obiecte la preferințele proprii: unele obiecte, pentru a avea în vedere doar trăirile estetice, „îmi plac”, altele „nu-mi plac” ori îmi sunt „indiferente”. Obiectele materiale sunt acum valori și nu fapte obiective, adică raportări subiective, puncte de vedere formulate în legătură cu acestea. Valorile nu sunt *în obiecte*, adică nu sunt proprietăți intrinseci precum masa și nici proprietăți de relație, precum greutatea, ci stări emoționale ale minții legate de aceste obiecte. Relația emoțională cu obiectele este *a noastră*; aceasta nu e cauzată de obiectele însele, ci din întâlnirea noastră cu noi înșine și cu formula noastră *unică* de personalitate. Obiectele prilejuiesc această întâlnire, nu o provoacă cauzal. Cum ar spune Kant: nu obiectele sunt frumoase, ci reprezentările noastre despre ele sunt frumoase, adică ne plac sau nu ne plac. Noi nu ne dorim obiecte, ci valori, adică semnificații trăite și atașate

la fel de intim de obiecte *ca și cum* ar fi ar fi proprietăți ale obiectului. Prin urmare, în acest registru emoțional a fi „obiect” înseamnă acte emoționale de atragere, respingere ori neutralitate. „Obiectele-valoare” sunt stări emoționale ale minții. În același timp, același obiect fizic este un *semn care transmite un mesaj*, firește, pentru o anumită conștiință. Obiectele sunt, în acest caz, purtătoare de înțelesuri și sunt percepute ca simboluri. Relația simbolică cu obiectele are loc acum în „universul sensului”. De pildă, o icoană este în același timp, dar din raportări diferite, un obiect fizic, emoțional și simbolic. În absența unui „ochi care privește”, a unui act perceptiv viu, icoana nu are nici un fel de proprietăți. Modul în care *se raportează* o conștiință la acea icoană activează posibilitatea ei de a fi obiect fizic, obiect emoțional sau obiect simbolic. Doar pentru o conștiință creștină icoana este un obiect sacru, „imaginea” divinității, în vreme ce pentru un ateu același obiect este un simbol al diferențelor religioase între oameni⁶⁰.

Existența acestei triple raportări pe care le putem distinge în *același* act perceptiv ne permite să vorbim, necontradictoriu, despre existența unui eu multiplu în același „Eu”. Prin urmare, eul nostru individual se manifestă concomitent ca „ego cogito”, „ego emotiv” și „ego visător” în orice *act viu* de percepție, adică de întâlnire cu datele externe și, deopotrivă, cu datele interne ale lumii noastre. Ele pun în fața minții fiecăruia dintre noi un „material” *deja* interpretat. În acest înțeles „obiectele” sunt reconstrucții ale minții noastre, iar proprietățile lor țin de ceea ce noi înșine atribuim acestor obiecte.

Simplificând lucrurile, faptele ce țin de datele observaționale sunt continuu dublate de valori, adică de *proiecțiile noastre asupra faptelor*, de ceea ce noi *atribuim* emoțional sau simbolic acestor fapte. Surprinzător poate, dar mintea noastră nu se conduce după „fapte reale”, ci după valori, emoționale și simbolice. Nu întâmplător, valorile au fost concepute ca axe, drumuri înzestrate cu *sens și direcție*. Omul se conduce în viață după aceste valori izvorâte din practicile lui de viață, pe care le ia ca puncte de reper asemenea vechiul corăbier care-și orienta cârma și corabia după felul în care constelațiile se roteau ordonat în jurul Stelei Polare.

În consecință, „vederea” noastră din fiecare act perceptiv este „culturală” și nu „naturală”: vedem ceea ce noi înșine punem în actul perceptiv, iar „realitatea” e o fațetă a „aparenței”, în măsura în care este *doar* un construct al minții noastre. Nu există „realitate” fără act perceptiv;

⁶⁰ Problema este extrem de complexă, întrucât ține de problematica imaginarului și a facultății imaginației productive. Vezi Ernst Cassirer, *Filosofia formelor simbolice*, vol. I, traducere din limba germană de Adriana Cîntă, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, în mod special cele patru capitole din introducere, pp. 13-62. De asemenea, Ionel Bușe, *Filosofia și metodologia imaginarului*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2005, lucrarea ce sintetizează cele mai importante dezbateri europene în legătură cu prezența simbolului și a „facultății imaginarului” în înțelegerea faptelor de cultură.

„realitatea” este doar pentru o conștiință. Lecția lui Descartes „gândesc deci exist” trebuie să fie continuu asumată dacă vrem să înțelegem ceea ce considerăm de la sine înțeles: actul perceptiv. În ordinea unei atitudini reflexive trebuie să postulăm ideea – greu de acceptat pentru atitudinea naturală a conștiinței care operează cu dihotomii stricte de genul: subiect *versus* obiect, realitate *versus* aparență, interior *versus* exterior etc. – că „aparența” este chiar „realitatea” noastră, că nu există nimic ascuns, o presupusă „esență” în ceea ce „apare”. „În mine aparența este realitate, ființa conștiinței constă în apariția ei. Ce înseamnă a vrea, dacă nu a avea conștiința unui obiect ca fiind valabil...? Ce înseamnă a iubi, dacă nu a avea conștiința unui obiect care poate fi iubit? Și de vreme ce conștiința unui obiect cuprinde în mod necesar o cunoaștere de sine, fără de care s-ar eschiva și nu ar percepe nici măcar obiectul său, a vrea și a ști că vreau, a iubi și a ști că iubesc nu sunt decât un act (s.n.), iubirea e conștiința faptului că iubesc, voința conștiința faptului că vreau.”⁶¹

Cum se remarcă, ideea clasică de „aparență” este revalorificată în sensul că nu mai este opusă mecanic ideii de „esență” și de „realitate”. „Aparență” este un mod de fi al realului chiar în condițiile în care valoarea estetică fundamentală, frumusețea, pe care o atribuim în mod *arbitrar* lucrurilor, nu aparține proprietăților intrinseci pe care le-ar poseda acestea. „Frumusețea” unui obiect natural sau a unui artefact oarecare nu este, cum remarca și Wittgenstein, un „ingredient” natural de genul alcoolului existent în berea cu alcool. „Frumusețea” ține de aparență, de întâmplarea întâlnirii cu preferințele unei conștiințe deschise intentiv către plăcere. Cum spune Petru Creția, „...plăcerea, așa cum stă la rădăcinile vieții, este indispensabilă vieții și, pe deasupra oricărei plăceri determinate, gustul vieții este dat de plăcerea în sine de a fi, care este mai mult decât suma plăcerilor date nouă, este manifestarea vitalității, a belșugului de viață care curge și ne leagă de viața lumii. Și chiar în sfera acțiunii: orice acțiune care izvorăște din libertatea noastră de a alege este însoțită de plăcerea de a o exercita. Iar plăcerea, o anumită formă intensă și decantată de senzualitate, este implicită în cea mai pură contemplație... frumusețea, la rândul ei, oricum am analiza-o, nu poate fi despărțită de plăcere. Nici chiar frumusețea cea mai abstractă, cea mai aparent depărtată de simțuri și de dorințe”⁶². „Frumusețea” este o valoare de apariție și o formă de plăcere, o bucurie, doar pentru o conștiință și în interiorul unui act perceptiv prezent, chiar dacă

⁶¹ Maurice Merleau Ponty, *Fenomenologia percepției*, traducere de Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Oradea, Editura Aion, 1999, pp. 442-443.

⁶² Petru Creția, *Studii filosofice*, București, Editura Humanitas, 2004, pp.109-110

„frumusețea” cum spun fenomenologii, este și o „intuiție categorială”⁶³. În lipsa unui act perceptiv „frumusețea” nu există.

În consecință, plăcerea reprezintă modul în care viața este dată într-un „Eu”. Ea este *una* dintre fațetele eului individual și componenta fundamentală a emoției estetice. Dacă prin cuvântul „emoție” cuprindem totalitatea trăirilor care însoțesc viață – unele dintre acestea sunt naturale, precum bucuria, supărarea, furia, frica, uimirea, dezgustul, altele culturale, precum iubirea, gelozia, generozitatea, mândria, respectul de sine, rușinea, lașitatea, recunoștința etc.⁶⁴, prin „emoție estetică” înțelegem, mai ales, acele trăiri care exprimă pozitiv sau negativ sentimentul de plăcere.

Trebuie spus clar că emoția este continuu „estetică”, iar expresia „emoție estetică” ar trebui tratată, în ordinea înțelesului, similar expresiei pleonastice „spirit de glumă”. În pofida acestei evidențe, expresia „emoție estetică” nu este pleonastică, întrucât ea este gândită corelativ cu expresia „emoția artistică”. Diferența dintre cele două clase de emoții, estetică și artistică, este fixată, cum arătam, încă de Kant prin intermediul expresiei „plăcere dezinteresată” și, mai aproape de noi, de criteriul, „gratuitate”. „Gratuitatea e printre singurele valori de viață suportabile, realizabile fără durere, practicabile fără o consumație efectivă. Actul gratuit e actul, pur și simplu, căruia nu-i lipsește decât încrederea ta. Activezi ca și cum ai obține ceva, dar știi bine că n-ai să obții nimic.”⁶⁵ Prin urmare, cum spune Noica, *gratuitatea e o valoare care nu se consumă* și e dorită pentru ea însăși, fără un anumit interes exterior ei. Această valoare aparține *doar* artei în măsura în care prin „obiect artistic” înțelegem o sinteză mentală la care participă, deopotrivă, un act de conștiință dat împreună cu „obiectul său”, într-un *anumit act perceptiv*, și preordonat de atitudinea valorizatoare plăcere/neplăcere/neutralitate. „Obiectul” este „artistic” în

⁶³ Prin „intuiție categorială” se înțelege capacitatea minții noastre de a sesiza, prin procesele ei intente de deschidere „în afară”, nu doar obiectele individuale, ci și „clasele de clase” de care acestea fac parte. Astfel, mintea noastră în clipa în care vizează o pictură oarecare sesizează și „faptul de a fi pictură” adică „universalul” la care este raportat și înțeles obiectul respectiv. Mecanismele minții noastre sunt astfel constituite încât noi sesizăm, în același timp, atât obiectele individuale în multiplicitatea lor, cât și unitate lor, „faptul de a a fi”. Un obiect este dat într-o multiplicitate nenumărabilă de exemplare și, în același timp, el este membru al unui „mod de a fi” Unul acestuia. „Unul” din multiplicitatea și diversitatea obiectelor individuale este „intuiția categorială”. Sesizăm un obiect oarecare, dar și „obiectualitatea”, faptul de a fi obiect.

⁶⁴ Nu vom intra în disputa actuală purtată între partizanii ideii că emoțiile fundamentale sunt achiziții genetice ale omului și cei care susțin că *toate* emoțiile sunt culturale. Vezi Dylan Evans, *Emoția. Foarte scurtă introducere*, traducere de Sabina Dorneanu, București, Editura All, 2005, în mod special, cap. „Limbajul universal”, pp. 2-21; Septimiu Chelcea (coordonator), *Rușinea și vinovăția în spațiul public. Pentru o sociologie a emoțiilor*, București, Editura Humanitas, 2008, în mod special cap. „Emoțiile în viața socială, o sinteză a dezbaterilor actuale privitoare la definiția și clasificarea emoțiilor, raportul dintre emoție și cogniție, cât și evaluarea celor mai importante teorii clasice și actuale despre emoții”, pp. 17-109.

⁶⁵ Constantin Noica, *Mathesis sau bucuriile simple*, București, Editura Humanitas, 1992, p. 70.

măsura în care „punctul nostru de vedere” este „artistic”, adică preîncărcat, cum ar spune Kant, cu o „finalitate fără scop”. Căci actele de conștiință date cu obiectele lor cu tot sunt clasificate în clase de obiecte în funcție de *interesul* pe care-l satisfac și de scopul pe care-l îndeplinesc. Orice obiect este „bun la ceva”, este un mijloc pentru un scop. Obiectul artistic îndeplinește însă o „finalitate fără scop”, adică și el este bun la ceva, provoacă în noi bucurie, avându-și scopul în *chiar* această menire. Obiectul artistic este autotelic, adică mijlocul și scopul se confundă, sunt același lucru. Aceasta este forma de „gratuitate” adusă pe lume de către arta modernă și de estetica aferentă ei. În paranteză fie spus, gratuitatea, ca o activitatea a minții al cărui scop este intrinsec, autotelic, care ascultă de reguli și imbolduri proprii, vine din tradiția culturii europene. În Antichitatea grecească ideea de gratuitate este legată nu de artă, ci de filosofie. Gratuitatea în lumea creștină este legată de har, de creația divină. Doar lumea modernă, prin Kant, leagă gratuitatea de artă printr-o teorie a facultăților și autonomiei valorilor.

Revenind, una dintre sarcinile principale ale esteticii, aceea de a produce o înțelegere a „omului emoțional” conlocuitor al „Eului” împreună cu „omul cugetător” și cu „omul visător”, nu poate fi realizată fără o înțelegere a faptului „trăirii conștiinței”. Din păcate, în această privință, limba română este extrem de săracă pentru că „trăirea” nu poate transpune bogăția de sensuri pe care le are acest cuvânt în principalele limbi europene. În fapt, termenul românesc „trăire” traduce fie cuvântul *sentiment* din franceză, fie *Erlebnis* din germană (aventură, întâmplare, eveniment, faptă teribilă producătoare de schimbări lăuntrice), ori termenii anglo-americieni: *emotion, feeling, experience*⁶⁶.

Vom înțelege mai bine polisemantismul pe care trebuie să-l asociem termenului „trăire” dacă îl raportăm la sensurile filosofice relevate de Hans Georg Gadamer cuvântului *Erlebnis*⁶⁷.

În ordine conceptuală, *Erlebnis* va prelua sensurile lui *res cogitans* cartezian, de substanță cugetătoare dată în conștiința oricărui om, înțeles acum „prin reflexivitate și conștiință... pornind de la această modalitate specială a faptului de a fi dat. Datele primare, asupra cărora revine interpretarea obiectelor istorice, nu sunt date experimentale și măsurabile, ci unități de sens. Iată

⁶⁶ „Trăirea ca experiență” implicată în termenul englezesc *experience* are o bogăție neobișnuită de sensuri și înseamnă, deopotrivă: *familiaritate, evidență, implicare, observație, practică, a ști cum, a cunoaște prin, îndemânare, înțelepciune, înțelegere, pricepere și îndemânare dobândită (în sens de meșteșug artistic), aventură, întâmplare semnificativă, încercare, investigare și cercetare* etc. Vezi *A Dictionary of Synonyms and Antonyms*, Compiled by Alan Spooner, Oxford University Press, 2005.

⁶⁷ Vezi Constantin Aslam, *Constantin Noica. Spre un model neoclasic de gândire. Perspective interpretative asupra scrierilor timpurii*, București, Editura Academiei Române, 2010, în care am urmărit modul în care conceptul de „trăire”, de inspirație germană, a produs în gândirea românească interbelică o cotitură în practicile filosofice tradiționale.

ce vrea să comunice conceptul «Erlebnis»: formațiunile de sens pe care le întâlnim în științele spiritului, oricât ni s-ar înfățișa de străine și ininteligibile, pot fi reduse la unitățile ultime a ceea ce e dat în conștiință și care nu mai conțin, la rândul lor, nimic străin, obiectual sau care să necesite o interpretare. Sunt unități ale trăirii care sunt ele însele unități de sens”⁶⁸.

Această înțelegere a lui *res cogitans* ca *manifestare a vieții în trăire*, ca unitate supremă de sens ce întemeiază toate celelalte sensuri, și nu ca o unitate cu elemente decompozabile în diverse facultăți în care ultima cărămidă este „senzația”, permite eliminarea modelului mecanist și a explicării cauzale a fenomenelor istorice în favoarea înțelegerii lor ca fapte de viață, adică dotate cu sens: „Acest concept al vieții este gândit teleologic: viața este pentru Dilthey productivitate pură. Prin obiectivarea vieții în constructe de sens, întreaga comprehensiune a sensului reprezintă o retălmăcire a obiectivațiilor vieții în vitalitatea spirituală din care au izvorât. Conceptul de trăire constituie astfel fundamentul epistemologic pentru întreaga cunoaștere a obiectivului.”⁶⁹

Husserl va accentua și el funcția epistemologică universală a trăirii prin asimilarea tuturor actelor de conștiință cu trăirea: „Unitatea de trăire este... o relație intensională. Din acest punct de vedere conceptul de trăire devine la Husserl titulatura cuprinzătoare a tuturor actelor de conștiință a căror construcție esențială este intenționalitatea.”⁷⁰

Înțelegerea lui *res cogitans* ca manifestare a vieții în *orice act de trăire* și, prin aceasta, asimilarea lui cu unitatea unei totalități de sens, au avut asupra filosofiei europene consecințe revoluționare. Trăirea este acum datul ultim și fundamentul oricărei cunoașteri ca expresie a vieții într-o conștiință ce nu mai are nevoie de altă întemeiere. „... conceptul de «Erlebnis» conține și opoziția vieții față de concept. Trăirea are o nemijlocire accentuată care se sustrage oricărei vizări referitoare la semnificația sa. Tot ce este trăit este trăit-de-sine, iar acest lucru contribuie la semnificația sa, potrivit căreia aparține unității acestui sine, conținând astfel o raportare inconfundabilă și de neînlocuit față de întregul unei vieți anume.”⁷¹

Remodelarea lui *res cogitans* prin unificarea în conceptul trăirii a vieții și a cunoașterii a re poziționat importanța filosofiei și metafizicii în câmpul culturii, dominat de știință și de paradigma pozitivistă de înțelegere a cunoștințelor. Este recuperată astfel *dimensiunea existențială* a cunoașterii și, prin aceasta, meditația asupra *sensului* cunoașterii ca formă de viață după alte reguli decât cele ale sistematizărilor logice: „În conceptul de «Erlebnis», raportul dintre

⁶⁸ *Ibidem*, p. 60.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*, p. 61.

viață și trăire nu este cel dintre general și particular. Unitatea trăirii determinată de conținutul ei intențional se află mai curând în relația nemijlocită cu întregul... reprezentarea întregului în trăirea fulguranță depășește în mod evident faptul definirii acesteia prin obiectul său... obiectivul nu devine doar imagine și reprezentare, ca în cazul cunoașterii, ci se transformă în momente ale procesului însuși al vieții. El trimite la un moment dat la faptul că orice trăire are ceva din trăsăturile unei aventuri.”⁷²

Astfel, Gadamer plasează experiența artei în conceptul trăirii (raportarea la timp); trăirea estetică reprezintă tipul esențial al trăirii în genere. Raționamentul poate fi expus simplu astfel: noi avem trăiri în genere; ideea de trăire se identifică cu viața, cu trăirea vieții, care este la rândul ei identificată cu cogitoul cartezian ca unitate a totalității tuturor celorlalte trăiri; această unitate este chiar *temporalitatea*, faptul că la ea se raportează toate celelalte trăiri teleologice, trăirile îndreptate către ceva. Trăirea aceasta este una a ceva și are loc continuu în modul în care noi practicăm viața. *Accesul la unitate ne este refuzat pentru că procesul acesta are loc lin și continuu.* Dar, la un moment dat apare „aventura”, o trăire ce iese din fluxul de trăiri firești; în aceste aventuri, întreruperi, fulgurații, *ne este redat nouă înșine întregul*, chiar unitatea la care noi nu avem acces, căci ea e condiție a accesului peste tot. Or, accesul la această precondiție a tuturor precondițiilor care este trăirea originară care face posibilă orice trăire, este dată atunci când se iese din cotidian, *din starea continuă de flux*. Ieșirea aceasta are loc instantaneu prin rupere, printr-o oprire a stării de flux teleologic (îndreptat către ceva); acestea sunt trăirile în care egoul nostru, ca element ce actualizează viața într-o conștiință, *se conștientizează pe sine ca întreg*. Această aventură este continuă în viață, și pentru a putea fi descrisă, trebuie să facem apel la *trăirea estetică care este modelul acestei trăiri ca aventură – întrerupe fluxul, îl aduce în față pe eu în față sa pentru a se recunoaște că mie mi se întâmplă extraordinarul, el readuce, dar modificat de această trăire, totul la starea de flux, de viață*. Așadar, aceste ruperi instituie un nou sens, o nouă înțelegere cu care vor fi contaminate în viitor, celelalte trăiri prin raportarea la originaritatea ego-ului.

În consecință, *mecanismul tuturor trăirilor ca aventură care ni-l dau în eveniment pe eu-l însuși, ce îl pune pe om în față sa, este dat originar în opera de artă și în trăirea pe care o provoacă*. Trăirile provocate de evenimentele vieții pot fi înțelese dacă chestionăm trăirea artistică ca model al trăirii în genere în care ego-ul originar este dat în eveniment. Așadar, arta

⁷² *Ibidem*, pp. 62-63.

este o cale de cunoaștere a totalității ființei noastre prin intermediul unei aventuri generate de opera de artă. Cum am ajuns să iubesc și în acest eveniment să-mi fie redată mie însumi întreaga mea ființă; sau altfel spus, cum am avut eu acces la întreg, la original, la viață și la misterul ei, cum s-a constituit un sens care m-a marcat toată viața? Cum se explică acest eveniment? Sau altele de felul aceasta? Răspuns: cercetăm modelul trăirii în genere care este trăirea artistică. Prin artă, așadar, este cunoscut întregul ființei în evenimentul trăirii. *Toate celelalte trăirii sunt „artistice”, în genul celor „artistice”, adică ele sunt desprinse de scopul lor, de teleologic, pentru a mă reda pe mine mie însumi.* Inclusiv, experiența religioasă este „artistică”. Aici artistic înseamnă „gratuitate”, în sensul că dispărește teleologicul, ceva-ul, pentru a face loc actului ivirii originarului în „eveniment”.

Întâlnirea cu arta și experiența artistică „ne face să percepem viața în întregime, în vastitatea și forța ei... Ea se dispensează de condiționările și reglementările vieții obișnuite. Îndrăznește să pătrundă în necunoscut... Ceva din acest lucru îi revine, într-adevăr, fiecărei trăiri. Fiecare trăire este extrasă din continuitatea vieții și, în același timp, pusă în relație cu totalitatea propriei vieți... Fiind situată înăuntrul totalității vieții, întregul este prezent și în ea”⁷³.

Acum ne dăm mai bine seama că domeniul esteticii este autonom, prin obiect, metode și scopuri, de celelalte domenii care-și exercită interesele de cunoaștere asupra artei și a fenomenelor artistice: istoria artei, psihologia artei ori sociologia artei. Estetica este interesată, cum arătam, de „omul emoțional” pe care-l raportează la celelalte componente ale „Eului”, iar permanentul recurs la fenomenele artistice are loc doar sub supoziția că modelul trăirii estetice în genere îl înțelegem doar dacă deslușim mai bine *sensul trăirilor provocate de artă*. Estetica nu propune nici analize stilistice, iconografice etc. specifice istoriei artei, nici abordări cantitative și experimentale precum psihologia artei, după cum nu urmărește nici modul în care obiectul artistic se transformă într-o „marfă” prezentă pe piața bunurilor simbolice. Firește că estetica se raportează la rezultatele teoretice ale acestor discipline cu scopul de a le generaliza ori de a le evalua critic, dar ea nu se substituie cercetărilor specializate pe care le propune o disciplină sau alta interesată de artă și de fenomenele artistice.

XXX

„Estetica”, într-un al doilea nucleu actual de înțeles, desemnează o analiză filosofică a *practicilor* lingvistice, teoretice și conceptuale, generate ori influențate de practici artistice.

⁷³ *Ibidem*, p. 63.

Termenul de practici vizează manierele de a face, de a gândi și acționa ale oamenilor de-a lungul axei timpului. Prin urmare, aceste practici sunt fenomene umane de viață ce se petrec în timp. Artă însăși este un fenomen temporal legat de anumite practici specifice în care este implicat modul de a fi al omului în lume.

Dar, practicile artistice producătoare de obiecte expresive ce vizează stimularea în extensie, profunzime și intensitate a trăirii emoționale date în mod natural omului, au loc permanent în prezența expresiilor lingvistice. Cuvintele nu doar însoțesc activitățile omenești, ci le și determină. Ei bine, vorbirea și expresiile ce însoțesc și determină practicile artistice efective sunt studiate de estetică. Prin urmare, estetica nu cercetează faptele artistice în nemijlocirea lor, așa cum o face istoria artei de pildă, ci „vorbirea despre aceste practici”, modul în care creația artistică este însoțită de acte de înțelegere exprimate *deja* în expresii și configurații lingvistice aparținând atât limbajului comun, cât și diverselor discipline teoretice interesate de analiza lumii artei. „Estetica trebuie să se sprijine pe observațiile despre artă, despre sentimentele și ideile pe care acestea le inspiră, despre exegezele specifice și despre tipurile de interpretări pe care arta le generează. Ea depinde, așadar, de faptele consemnate de istoria artei, de observațiile privind percepția și modul în care putem cunoaște ceva cu ajutorul simțurilor, și de reflecțiile asupra limbajului pe care-l folosim când discutăm despre artă și despre reacțiile față de ea. În mod inevitabil deci, estetica trebuie să se refere la exemple concrete. Și totuși, ea nu se confundă cu istoria și critica de artă. Acestea îi pun la dispoziție datele, însă estetica merge mai departe încercând să înțeleagă ce posibilități implică și ce judecăți sunt posibile în domeniul artei... Unele teorii ale esteticii nu diferă de teoriile generale despre existență și despre modul în care o putem cunoaște – altfel spus, nu diferă prea mult de metafizică și epistemologie.”⁷⁴

Dacă primul înțeles al esteticii pune un accent mai mare pe aspectele perceptuale al gândirii intenționale în care „obiectul estetic” este dat cu actul gândirii cu tot, acest al doilea înțeles al esteticii privilegiază aspectele conceptuale și teoretice exprimate deja în limbaj. Urmând prescripțiile elementare ale gândirii corecte, acest înțeles al esteticii consideră că *doar* propoziția declarativă, adică enunțul despre „fapte”, este purtătoare de adevăr. Și în acest context trebuie reținut un fapt elementar: chiar dacă estetica analizează *propozițiile de valoare*, adică enunțuri în care sunt exprimate valori (trăiri, acte și fapte emoționale făcute publice de oameni),

⁷⁴ Dabney Townsend, *Introducere în estetică*, traducere de Germina Nagâț, București, Editura All, 2000, p. 11.

analiza acestora are loc pe terenul propozițiilor declarative, simplu spus, a enunțurilor după care punem punct și nu un alt semn de punctuație.

„Obiectul estetic” nu este, în acest caz, ceva ce ține de ordinul „trăirii”, ci este un „obiect lingvistic” prins în complexe rețele conceptuale generate de formele de viață practice și teoretice ale oamenilor. În această configurație teoretică analizele estetice sunt îndreptate către deslușirea mecanismelor de folosire *publică* a rețelelor conceptuale și lingvistice de apariție a cuvintelor fundamentale ale „esteticii”: artă, frumos, sublim, gust, trăire, evaluare, creație artistică etc. Estetica analizează, astfel, modul în care aceste cuvinte intră în compunerea unor propoziții declarative ce sunt conexe în teorii argumentative mai ample ce formulează pretenții de cunoaștere și adevăr cu privire la diverse practici artistice. Esteticianul este interesat, așadar, de analiza punctelor de vedere personale exprimate *deja* într-o formă de *limbaj expresiv* (artistic) ori *lingvistic* (gramatical), iar „atenția” sa este îndreptată primordial către interpretarea de texte și, deopotrivă, de producerea și evaluarea de teorii estetice.

Estetica, în acest al doilea înțeles, propune o serie de cercetări gramaticale, conceptuale și logice ale modului în care noi folosim împreună cuvintele generate de ceea ce George Dickie numește „lumea artei”. Mai precis, estetica propune analize de clarificare a încurcăturilor izvorâte din imprecizia și polisemantismul limbajului natural saturat de termeni generali fără corespondență în plan observațional. Numai astfel, prin promovarea acestui ideal de clarificare, se poate răspunde provocării de principiu a lui Wittgenstein: „Subiectul (estetica) este foarte întins și, atât cât pot să-mi dau seama, cu totul greșit înțeles. Folosirea unui cuvânt ca «frumos» poate să fie înțeleasă greșit într-o măsură chiar mai mare decât a multor cuvinte, atunci când considerăm forma lingvistică a propozițiilor în care apare. «Frumos»... este un adjectiv, astfel încât suntem înclinați să spunem: «Acest lucru are o anumită însușire, aceea de a fi frumos».”⁷⁵

Obiectivele acestui mod de a înțelege estetica sunt, deopotrivă, critice și constructive. Pe de o parte, estetica se instituie într-un fel de „terapie a minții”, întrucât în acest „talmeș-balmeș” al cuvintelor despre cuvinte, al propozițiilor despre propoziții și al textelor despre texte, ea își propune să apeleze la instrumentele riguroase de analiză, logice și conceptuale, menite să atenueze, în expresia lui Wittgenstein, vraja pe care o exercită asupra noastră limbajul⁷⁶. În postura aceasta de „critică a limbajului”, estetica își propune să denunțe *atitudinea esențialistă* a

⁷⁵ Ludwig Wittgenstein, *Lecții și convorbiri...*, ed. cit., p. 25.

⁷⁶ „Filosofia, în sensul în care folosim noi cuvântul, este o luptă împotriva fascinației pe care o exercită asupra noastră formele de exprimare.” (Cf. Ludwig Wittgenstein, *Caietul albastru*, traducere de Mircea Dumitru, Mircea Flonta, Adrian Paul Iliescu, notă introductivă de Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 1993, p. 71)

minții noastre care caută permanent „ceva”, o esență invizibilă, ce stă ascunsă „în spatele cuvintelor”, în mod special, a substantivelor. De pildă, atunci când formulăm întrebări de genul: „Ce e arta?”, „Ce este frumosul?” tentația noastră naturală este să căutăm o „esență”, ceva ce „rămâne” constant în timp și pe care ar trebui s-o descoperim și s-o devoalăm din succesiunea de apariții fenomenale. Astfel, estetica își propune să dezvolte în noi o atitudine critică față de automatismele lingvistice care ne conduc către căi înfundate provocatoare, cum spune Wittgenstein, de „crampe mentale”. În alți termeni, a ne exercita gândirea estetică în mod critic înseamnă a admite, deopotrivă, că verbele „a simți” „a plăcea” etc. descriu *doar* experiențe personale și că modul în care noi folosim cuvintele sunt hotărâtoare pentru orice activitate de interogare, comparare și evaluare a „obiectelor estetice”. Limbajul este gândirea însăși și nu, așa cum se crede, *doar* o expresie a gândirii. Simplu spus, „obiectele estetice” sunt cuvinte *banale*. Nu există nimic misterios sau magic în cuvinte de genul „creație”, „artă”, „frumos”, „geniu” etc. Înțelesurile lor sunt adăpostite în felul în care noi trăim și folosim cuvintele.

Pe de altă parte, în strânsă legătură cu atitudinea critică menționată, obiectivul constructiv al acestui înțeles al esteticii are în vedere producerea și consolidarea unei gândiri estetice proprii apte să evalueze critic vechi teorii și să propună noi perspective interpretative antiesențialiste. Această atitudine se referă la faptul că noi, *în mod sistematic*, trebuie să învingem tentația naturală de a pune întrebări esențialiste de tipul: „Ce este arta?” „Ce este frumosul?” etc. care ne conduc mintea pe un drum înfundat. Întrebarea corectă, în acest caz, este: în constă *explicația înțelesului* cuvântului „artă”? Astfel, gândirea noastră nu va mai căuta presupuse entități ce se ascund în spatele cuvintelor, ci va analiza „materialul” lingvistic existent prin anumite proceduri ce țin de logica și filosofia limbajului. „Punerea, mai întâi de toate, a întrebării «Ce este o explicație a înțelesului?» are două avantaje. Într-un sens, aducem întrebarea «Ce este o explicație a înțelesului?» înapoi pe pământ. Căci, cu siguranță, pentru a înțelege sensul expresiei «înțeles» trebuie să înțelegem sensul expresiei «explicație a înțelesului». Am zice: «să ne întrebăm ce este explicație a înțelesului, căci orice explică ea va fi înțelesul». Studiarea gramaticii expresiei «explicație a înțelesului» ne va învăța ceva privitor la gramatica cuvântului «înțeles» și ne va vindeca de tentația de a căuta în jur un obiect pe care l-am putea numi «înțelesul».”⁷⁷ Prin urmare, depășirea atitudinii esențialiste și îndreptarea minții către analiza contextelor de apariție

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 21-22.

lingvistică a termenilor generali de tipul „artă”, „frumos”, „trăire” etc. reprezintă unul dintre scopurile majore către care se îndreaptă strădaniile acestui mod de a înțelege estetica.

Pe de altă parte, cum arătam, atitudinea constructivă este solidară cu încercarea de a produce noi perspective antiesențialiste de înțelegere a practicilor teoretice, de ieri și de azi, legate de practicile artistice. Din orizontul datelor actuale, obiectul de studiu al esteticii vizează scrutarea teoretică și conceptuală a celor trei mari domenii de interes ale disciplinei: arta, frumosul și trăirea estetică (atitudinea estetică ori experiența estetică)⁷⁸. Aceste domenii venite din tradiție sunt intersectate conceptual și nu pot fi gândite decât împreună, cu toate că există abordări specializate ce poartă titluri de genul: „filosofia frumosului” ori „filosofia artei”⁷⁹. În alți termeni, în ciuda variatelor domenii de studiu rezultate din diviziunea intelectuală a muncii și a specializărilor din ce în ce mai restrânse, estetica este o disciplină unitară, fiind formată dintr-un ansamblu de teorii intersectate: teorii ale artei, teorii ale frumosului (în sens categorial), teorii ale trăirii estetice (atitudinii estetice). Faptul acesta este relevat, aproape fără excepție, de manualele de estetică, de antologiile de texte ori de dicționarele de estetică prezente în mediile universitare și academice de pretutindeni.

În finalul acestui parcurs teoretic în lumea înțelesurilor contemporane ale esteticii, o întrebare firească se impune: cum putem vorbi despre unitatea disciplinară a acestei discipline teoretice în condițiile în care avem de-a face cu două clase de înțelesuri ale esteticii între care există acute tensiunii teoretice? Vom înțelege mai bine această stare de fapt dacă avem o bună reprezentare a practicilor efective ale esteticii actuale.

3. Practici filosofice concurente în estetica actuală

Cine susține un interes sistematic pentru analizele artei și ale valorii estetice nu poate evita o stare de stupefacție teoretică privitoare la modul în care se configurează actualmente investigațiile specializate în domeniu. De ceva vreme, pretutindeni în lume, în universități mai mari sau mai mici, unele discipline filosofice, între care și estetica filosofică sau, cum i se mai spune, estetica teoretică sau filosofia artei, sunt gândite și predate în două mari genuri sau stiluri de gândire: este vorba despre genul sau stilul analitic de gândire, numit și anglo-saxon și stilul

⁷⁸ George Dickie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, ed. cit. *Introductory Remarks*, pp. 3-5.

⁷⁹ Vezi Noël Carroll, *Philosophy of Art. A contemporary introduction*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2007, lucrare structurată în cinci capitole ilustrative pentru ceea ce ar putea însemna preocupări de filosofia a artei: artă și reprezentare, artă și expresie, artă și formă, arta și atitudinea estetică, definiții și identificări ale artei.

continental, sau tradiția continentală de gândire. Surprinzător este faptul că dihotomia stilistică – stil de gândire continental *versus* stil de gândire analitic – persistă în ordine instituțională (există programe universitare, lucrări și manuale ori antologii de texte etc. care au în titlu cuvântul „continental” sau „analitic”⁸⁰), în ciuda faptului că această dihotomie este criticată în numele *unității* actului de filosofare – filosofia cu toate ramurile ei, ca formă a culturii, este pretutindeni aceeași – a *complementarității* diverselor programe de reflecție – trebuie să vorbim despre diversitate, preferințe și complementaritate nu de rupturi, ori în numele *originii comune* a binomului amintit: stilul continental provine din aceeași rădăcină filosofică ca și stilul analitic, anglo-saxon. Rădăcina este, desigur, grecească și europeană.

Interesant de știut este că această distincție nu este una strict geografică așa cum inițial părea. „Continental” *versus* „analitic”, nu trebuie interpretat geografic, cu toate că inițial în distincție a fost implicată și o „geografie spirituală”, cât mai degrabă stilistic⁸¹. Stilul continental ar caracteriza modul de a înțelege și a practica estetica filosofică pe „bătrânul continent”, în Europa, în vreme ce stilul analitic ar caracteriza spațiul britanic și american. În realitate, este vorba despre fapte intelectuale ce transcend geografia, întrucât atât în Anglia, Canada, Australia, cât și în SUA, există un important curent de filosofie continentală⁸², în vreme ce pe „bătrânul continent” există adepți ai esteticii analitice⁸³.

⁸⁰ Iată doar câteva exemple: *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology*; Blackwell Publishing,, 2004, by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen; George Dikie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, New York, Oxford University Press, 1997; *The Continental Aesthetics Reader*, Edited by Clive Cazeaux, Routledge, London and New York, 2006; *Continental Aesthetics. Romanticism to Postmodernism. An Anthology*; 2001, Blackwell Publishing, Richard Shusterman, *Analytic Aesthetics*, Basil Blackwell, 2009, *Philosophie analytique et esthétique*, textes présentés par Danielle Lories, préface de Jacques Taminiaux, Paris, Klincksieck, 2004.

⁸¹ Conceptul „stil” este ambiguu și delicat de mânuit. În contextul de față, „stilul” desemnează moduri diferite de manifestare și expresie a gândirii. Stilistica gândirii se referă la o unitate relativă și tipologică ce poate fi intuită și desprinsă din intersecția unor „asemănări de familie” ce însoțesc multiplicitatea formelor de expresie a gândirii (estetice). Astfel, în ciuda diversității și individualității ireductibile la o „esență” a gândirii, conceptul „stil” numește setul de convingeri preliminare, metateoretice și valorice, asumate implicit de către actului viu de gândire. „Stilul” structurează din interior conținutul gândirii vii în forme transindividuale, permissive la tipologizare și generalizare. „Stilul” este gândit în contextul acestui articol, prin analogie cu conceptul „paradigmă” așa cum este el teoretizat de Thomas Kuhn.

⁸² De pildă, în SUA există o puternică organizație care cultivă pentru analizele teoretico-filosofice, inclusiv estetice, una dintre cele mai preferate metode continentale de gândire, fenomenologia. Vezi William McNeil și Karen S. Feldman, *Continental Philosophy*, Oxford, Blackwell Publishers, 1998 și John Sallis (ed), *Portraits of America Continental Philosophy*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1999. Există o serie de nume cunoscute de filosofi și esteticieni americani, adepți ai stilului continental de gândire, în mod special, specialiști în folosirea metodei fenomenologice. Între aceștia îi putem cita pe: Edward G. Ballard, Dorion Cairns, Aron Gurwitsch, Fred Kersten, John Scalton, Richard Zaner, Thomas Seebom, Robert Sokolowski, etc. În acest sens se poate consulta și Lester Ambree, *op. cit.*, respectiv site-ul Center for Advanced Research in Phenomenology.

⁸³ Ca și orientarea de tip fenomenologic, și mișcare analitică este un fenomen planetar. Există cinci mari etape în evoluția acestei mișcări filosofice care a depășit cadrele lingvistice ale culturilor vorbitoare de limbă engleză. Vezi

Prin urmare, „analitic” și „continental” se referă la un mod de a înțelege și practica cercetarea filosofico-estetică, la un mod de ordonare a conținuturilor de gândire, de configurare a tematicii, metodelor de investigare și evaluare ale problemelor legate de estetica filosofică.

Faptul acesta, cultivarea investigațiilor specifice esteticii în două paradigme concurențiale, între care există slabe canale de comunicare, îi deconectează mai ales pe cercetătorii și profesorii din spațiul sud est-european constrânși să-și exercite profesia prin apelul la bibliografii produse în alte spații intelectuale și culturale cu tradiție în domeniul esteticii, altele decât țara lor de origine. Deconcertarea survine în momentul în care se poate constata diferențe semnificative, chiar rupturi de comunicare, între programele de învățământ, între selecția temelor și a esteticienilor reprezentativi care formează cuprinsul manualelor universitare, a antologiei de texte, între ceea ce reprezintă scop și mijloc în investigația specifică filosofică a artei ș.a., ceea ce pune sub semnul întrebării chiar ideea de unitate și identitate cu sine a esteticii filosofice.

De o parte stau reprezentanții esteticii analitice: Robin George Collingwood, Moritz Weitz, Frank Sibley, Monroe Beardsley, George Dickie, Nelson Goodman, Joseph Margolis, Harold Osborne, Jerome Stolnitz, William Wimsatt, Richard Wolheim, Arthur Danto, Noël Carroll, Clive Bell, Roger Scruton, Susanne Langer, pentru a pomeni doar de autori de prim-plan. De cealaltă parte, stau reprezentanții esteticii continentale: Kant, Hegel, Marx, Nietzsche, Georg Simmel, Freud, Heidegger, Jean Paul Sarte, Mikel Dufrenne, Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty, Hans Georg-Gadamer, Georg Luckács, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, Theodor Adorno, Gianni Vattimo, Maurice Blanchot, Michel Foucault, Jacques Derrida, Paul de Man, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Jacques Lacan, Paul Ricoeur, Umberto Eco și, desigur, alții.

Cu excepția lui Imm. Kant, care este disputat de ambele tabere, cu toții făcând referiri permanente la *Critica Facultății de Judecare*, în programele universitare, în revistele de specialitate și antologiile de texte folosite ca suport didactic universitar, reprezentanții celor două stiluri apar compact. Lucrul pare, într-adevăr, ciudat în condițiile în care „taberele” implicate în studiile de estetică se ignoră reciproc, invocând fiecare o tradiție proprie și autentică de cercetare⁸⁴.

Ilie Pârvu, *Tradiții ale filosofiei analitice în România*, în „Revista de Filosofie Analitică”, vol. I., Iulie-Decembrie, 2007, pp. 1-22. Textul este disponibil și pe <http://www.srfa.ro>.

⁸⁴ Desigur că faptele sunt mult mai complexe dacă avem în vedere faptul că există actualmente trei mari tradiții estetice corespunzătoare celor trei mari lucrări fondatoare de paradigme de cercetare în filosofie și estetică. De pildă, Ekkehard Martens și Herbert Schnädelbach susțin că lucrările fondatoare de filosofie și estetică filosofică

Acest fapt a creat și creează o veritabilă iritare intelectuală întrucât, cum spuneam, principiul identității și unității științei este încălcat, ceea ce face ca mintea noastră să fie pusă în conflict cu ea însăși. Căci nimeni nu poate accepta ideea că ar putea exista două științe, în situația de față, două estetici și nu una. Cazul lui Michael Dummett, profesor la Oxford, este ilustrativ în încercarea de conciliere a rupturii semnalate. Acesta a argumentat ideea că nu există o ruptură între cele două stiluri de filosofare (numite și „tradiții de filosofare”) prin recurs la *origine*, într-o lucrare celebră apărută în 1993⁸⁵. „Timp de mai multe decenii, în urma unei separări greșite, s-a creat o mare prăpastie între cele două tradiții ale filosofiei occidentale; cea analitică și cea care pe nedrept a fost numită «continentală»... Dar și originile acestei tradiții sunt cât se poate de «continentale». «Bunicul» a fost marele filosof și matematician Bernard Bolzano, iar «tatăl» ei filosoful și logicianul german Gottlob Frege... Separarea geografică a celor două tradiții s-a produs din cauza regimului nazist, cu persecuțiile asupra evreilor, cărora cultura europeană le datorează totuși atât de mult. Așa se face că aproape toți care își desfășurau atunci activitatea în tradiția analitică, în Austria, Polonia ori Germania, s-au refugiat în SUA sau Marea Britanie.”⁸⁶

Venind din aceeași rădăcină a gândirii lui Bernard Bolzano (1781–1848), cele două stiluri de filosofare își au începutul în filosofia lui Gottlob Frege, pentru ceea ce numim stil analitic, și în aceea a lui Edmund Husserl, pentru ceea ce numim stil continental. Cum se explică faptul că la începutul secolului al XX-lea, această distincție nu a existat în mințile lui Frege și a lui Husserl, cei doi gânditori care au întemeiat tradițiile aflate astăzi în conflict? La această întrebare își propune să răspundă Dummett, refăcând drumul istoric al gândirii europene de dinainte de separația (prăpastia) dintre cele două stiluri. Mai precis, Dummett investighează – cu recurs la

contemporană sunt: *Tractatus logico-philosophicus* (1921), de Ludwig Wittgenstein, *Istorie și conștiință de clasă* (1923), de Georg Lukács, și *Ființă și timp* (1927), de Martin Heidegger. „Toate trei au acționat revoluționar, în moduri diferite, și au întemeiat tradiții teoretice noi. Prin raportare la Frege, Bertrand Russell, G.E. Moore și alții, *Tractatusul* înfăptuiește cotitura filosofiei de la conștiință la limbaj și devine, astfel, actul de instituire al filosofiei analitice... Cartea lui Georg Lukács, *Istorie și conștiință de clasă*, reprezintă fundamentul neomarxismului filosofic (Max Horkheimer, Th. W. Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse și alții)... Lucrarea *Ființă și timp* a lui Heidegger părea să pună în umbră fenomenologia husserliană și s-o așeze pe un nou fundament. Școala lui Heidegger a devenit... școala conducătoare în mediul academic, poziție păstrată până în anii '60”. Vezi Ekkehard Martens & Herbert Schnädelbach, *Filosofie. Curs de bază*, trad. din limba germană coordonată de Mircea Flonta, București, Editura Științifică, 1999, p. 13.

⁸⁵ Michael Dummett, *Originile filosofiei analitice*, traducere din engleză de Ioan Biriș Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2004. O prezentare sintetică a dezbaterilor metodologice privind „prioritatea limbii” versus „prioritatea minții”, în care a fost implicat și Michael Dummett poate fi urmărită în: Ioan-Alexandru Grădinaru, *Limbaj și discursivitate în filosofia americană a secolului XX*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2011, pp. 115-132.

⁸⁶ Michael Dummett, *op. cit.*, p. 5.

istoria ideilor (temelor) filosofice – rădăcinile filosofiei analitice pentru a argumenta că originea acestora se află în trunchiul tematic și stilistic al filosofiei de limbă germană.

În concepția lui Dummett „ceea ce distinge filosofia analitică, în diversele sale manifestări, de alte orientări filosofice, este în primul rând convingerea că o analiză filosofică a limbajului poate conduce la o explicație filosofică a gândirii și, în al doilea rând, convingerea că aceasta este singura modalitate de a ajunge la o explicație globală. La aceste două principii îngemănate aderă întreg pozitivismul logic, Wittgenstein în toate fazele dezvoltării sale, filosofia oxfordiană a limbajului comun, filosofia posccarnapiană din Statele Unite, reprezentată de Quine și Davidson, chiar dacă între toți acești autori există diferențe considerabile”⁸⁷.

În schimb, geneza filosofiei continentale trebuie legată de vechiul concept de intenționalitate specific filosofiei medievale și reintrodus în circuit filosofic de către Franz Brentano, într-o filosofie a cărei problematică s-a dovedit a fi comună cu direcție analitică întrucât și aceasta este preocupată de analiza fenomenelor mentale și de corelativele obiectelor gândirii: reprezentarea, actele de judecare și de referință, sensul, semnificația etc. Prin urmare, atât Frege cât și Brentano sunt preocupați de lucruri asemănătoare, cu deosebirea că au ales căi distincte de rezolvare. Fundamentul analizei fregeene stă în investigația limbajului în vreme ce calea propusă de Brentano este o nouă filosofie a conștiinței fundată pe conceptul intenționalității.

Prin urmare, ceea ce percepem astăzi ca diferit la nivelul practicii filosofice încadrabile celor două tradiții, continentală și analitică, ține de un mod eronat de reprezentare metafilosofică ce omite rădăcina tematică comună a celor două tradiții. Cu toate că diferența dintre Frege și Husserl este reală – în sensul că Frege a fost preocupat numai de acele acte mentale sau atitudini care pot fi transmise prin intermediul limbajului, în vreme de Husserl, prin conceptul de intenționalitate, își propune elaborarea unei noi filosofii a minții capabilă să întemeieze o filosofie ca știință riguroasă prin eliminarea vechii teorii a facultăților gândirii – elementele de unitate tematică sunt dominante. Desigur că în dispută se află și concepte care nu pot fi „traduse” fidel de la o tradiție la alta, cum ar fi de pildă faptul că filosofii analitici sunt mai degrabă sensibili la termenul „referință”, în vreme de filosofi continentali (husserlieni) consideră că termenul „sens” este fundamental în analiza conștiinței. Cu toate acestea, nu putem vorbi despre o prăpastie între cele două tradiții. Diferența stă mai degrabă în *metodă* și, prin

⁸⁷ *Ibidem*, p. 15.

urmare, avem de-a face cu raporturi de complementaritate și nu de ruptură. Stilul analitic de gândire propune ca metodă analiza limbajului în vreme ce stilul continental propune fenomenologia ca metodă. Așadar, deosebirea dintre aceste două stiluri sunt metodologice și, prin urmare, nu putem vorbi despre două filosofii distincte, în cazul nostru despre două estetici, ci despre două metode diferite: metoda analizei logice și metoda fenomenologică.

Această poziție a lui Dummett, după care deosebirea dintre cele două tradiții de gândire este de natură metodologică, este desigur acceptabilă dacă avem în vedere faptul că se pot detecta cu ușurință caracteristicile fiecărei modalități de folosire a gândirii prin descrieri minuțioase. Există astfel, de ambele părți, preocupări reflexive ce ținesc scopuri structurale, funcționale și istorice ale modului în care este poziționată gândirea în cele două întrebări: analitică și fenomenologică. Bibliografia metodologică acumulată în cei aproximativ o sută de ani de când s-au produs cele două cotituri în practica filosofico-estetică, cotitura fenomenologică și cotitura lingvistică, nu poate fi parcursă nici într-o viață de om. Așa se explică de ce în ultima vreme se înmulțesc abordările istorice și sintetice care încearcă să radiografeze principiile de construcție și preferințele exclusive pentru anumite operații ale gândirii pe care le mobilizează cele două întrebări distincte ale minții.

Fără să intrăm în detaliile structurale, trebuie spus că în fundamentele ei teoretice, estetica analitică a făcut din opera târzie a lui Wittgenstein modelul privilegiat de analiză a artei, în vreme ce estetica continentală se fundează pe gândirea lui Husserl și pe opera filosofico-estetică a lui Heidegger. Acești membrii fondatori au fixat, într-un mod distinct, *universul conceptual* în care sunt plasate toate problemele legate de estetica filosofică: reevaluarea tradiției, interogațiile fundamentale, câmpurile tematice, teoriile despre artă, frumos și gust, teoriile creației și receptării etc. Interesant este de știut și faptul că întreaga istorie a reflecțiilor despre artă și frumos, de la Platon la contemporaneitate, este rescrisă în conformitate cu logica internă și structura intimă a gândirii fondatorilor stilurilor estetico-filosofice despre care vorbim. Dacă referințele la clasici, la Platon, Aristotel, Plotin, Kant și Hegel pot fi întâlnite în ambele paradigme, odată cu apariția modernității lucrurile se schimbă. În analizele istorice, direcția analitică selectează cu precădere filosofi și esteticieni englezi, în vreme ce direcția continentală preferă în abordările istorice gânditori francezi și, cu precădere, germani. Desigur, există și excepții notabile. De pildă, istoria esteticii redactată de Monroe Beardsley, unul dintre stâlpii esteticii analitice, acordă în expunerea

istorică a ideilor, curentelor și teoriilor estetice spații tipografice relativ egale tuturor orientărilor teoretice, inclusiv fenomenologiei și existențialismului⁸⁸.

XXX

Vom ilustra tensiunea dintre analitic și continental în estetică în chiar câmpul culturii reflexive americane, pentru a sublinia încă o dată că nu avem de-a face cu o dispută Europa *versus* SUA. Astfel îi vom pune față în față pe George Dickie, profesor emerit de filosofie la Universitatea Illinois, unul dintre cei mai influenți esteticieni analitici, autorul teoriei instituționale asupra artei, și Lester Embree, adept al estetici continentale, profesor la Universitatea Atlantic din Florida, cel care a pus bazele Organizației Americane de Fenomenologie și a fost Președintele Centrului pentru Studii Avansate în Fenomenologie între anii 1985–2005.

Astfel în viziunea lui George Dickie⁸⁹, estetica analitică are de rezolvat o serie de probleme eterogene, unele venite din exteriorul ei, alte din interior. Probleme estetice survenite din interiorul esteticii apar în secolul al XVIII-lea, odată cu constituirea disciplinei și s-au dezvoltat din două interese gemene: teoria frumosului și teoria artei. Aceste două probleme își au originea în gândirea lui Platon, filosoful care fixează și paradigmă de gândire esențialistă ce traversează secolele. Dacă teoria artei s-a folosit și se folosește și astăzi de termenii lui Platon, teoria frumosului a trecut printr-o schimbare drastică în secolul al XVIII-lea. Frumosul, fie s-a rupt în părți componente, fie i s-au adăugat noi concepte estetice cum ar fi: sublim, pitoresc, urât etc. Secolul al XVIII-lea a adus în discuție, printr-o serie de gânditori englezi ca Addison, Shaftesbury, Burke etc., o nouă teorie, respectiv teoria gustului, pentru a putea realiza o analiză adecvată a experiențelor legate de frumos, sublim, pitoresc și a fenomenelor înrudite așa cum apar ele în natură și artă. Kant este cel care fixează apoi o teorie complexă a gustului în centrul căreia așază conceptul de *dezinteres* (detașare).

În secolul al XIX-lea, teoretizările legate de gust au fost înlocuite cu teoretizările legate de *estetic*. Cuvântul „frumos” este folosit de acum încolo ca sinonim cu expresia „având valoare estetică”, identificată la rândul ei cu unul dintre multiplele adjective estetice aflate la același nivel cu sublimul, pitorescul, urâtul, grotescul etc., cuvinte folosite pentru a descrie arta și natura.

⁸⁸ Vezi Monroe Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to The Present. A Short History*, Paperback edition published 1975 by The University of Alabama Press, cap. „Contemporary developments”, pp. 317-389.

⁸⁹ Vezi George Dickie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, ed. cit., pp. 3-7.

De la sfârșitul secolului al XIX-lea și până la mijlocul secolului al XX-lea, cele două teorii gemene au fost teoria esteticului, care s-a aflat în prim-plan, și teoria artei. Problemele legate de teoria artei, de calitățile ei estetice au fost subsumate, în acest răstimp, teoriei esteticului.

Estetica analitică s-a constituit în acest context fiind alcătuită din trei segmente de analiză intersectate: filosofia criticii sau a metacriticii, filosofia esteticului și filosofia artei.

Filosofia criticii (metacriticii) s-a născut în lumea criticilor literari și a fost concepută ca o activitate de analiză și *clarificare conceptuală a limbajului* folosit de criticii de artă atunci când descriu, interpretează sau evaluează anumite opere de artă. Metacritica în estetica analitică este rezultanta unei răspândiri pe scară largă a filosofiei lingvistice analitice care concepe filosofia ca pe o activitate de „ordin secund”, având ca subiect limba unei activități de „prim ordin”. Această critică, numită și noua critică, este îndreptată spre operele de artă văzute ca „opere de limbaj”, iar metacritica analizează limbajul implicat în aceste operații de analiză propuse de noua critică⁹⁰. Pe scurt, metacritica este o filosofie ce are ca obiect de analiză limbajul folosit de criticii de artă.

În centrul filosofiei esteticului se află conceptul „atitudine estetică”, respectiv teoretizările ce susțin că doar acele obiecte, naturale ori artefacte, devin obiecte estetice (de artă), care sunt prinse într-o experiență estetică. Obiectul estetic este centrul sau cauza experienței estetice și acest obiect este supus aprecierii și criticii. Jerome Stolnitz este cel mai important teoretician analitic al atitudinii estetice. Stolnitz preia conceptul „atitudinii” din tradiția estetică engleză din secolul al XVIII-lea, prin care se înțelegea (în esență) o sinteză nemijlocită realizată între spiritul omenesc („simțul interior”) și obiectul cu care acesta vine în contact. Spre deosebire de alte procese de natură psihologică, în experiența estetică spiritul și obiectul se contopesc. Lord Shafetsbury și discipolul acestuia, Francisc Hutcheson, au operat cu termenul de „experiență estetică”, ca produs al unui simț interior (simțul frumosului despre care vorbea și Plotin) pentru a sugera caracterul nemijlocit al modului în care noi interacționăm cu anumite obiecte, numite estetice, interacțiune ce nu este mediată de interese practice sau teoretice. Fără să intrăm în amănunte, trebuie spus că Stolnitz preia conceptul de dezinteres (conceptul fundațional al esteticii moderne, central și în filosofia frumosului la Kant) pentru a vorbi despre experiența estetică ca percepție dezinteresată, producătoare de emoții și stări de bucurie. Simplu spus,

⁹⁰ Vezi *Encyclopedia of Aesthetics*, Editor in Chief, Michael Kelly, Oxford University Press, 1998, vol. 3, pp. 349-352. Importante pentru estetica analitică sunt lucrările lui William K. Wimsatt și Monroe Beardsley, autorii care au susținut, încă din 1954, ideea că supozițiile legate de intențiile gândirii unui autor sau altul pentru a înțelege mesajul unei opere de artă conduc la argumente falacioase.

atitudinea estetică se referă la reacția noastră de răspuns dezinteresat, față de anumite caracteristici formale ale obiectelor, în vreme ce aceste obiecte devin estetice tocmai pentru faptul că sunt percepute dezinteresat de spiritul nostru. Desigur că avem de-a face cu un cerc vicios. Obiectele estetice produc în noi anumite reacții dezinteresate de răspuns, în vreme ce ele devin obiecte estetice pentru că sunt încercuite de percepțiile noastre dezinteresate. Stolnitz și-a propus, între altele, să descifreze natura și „predicatele” experienței estetice considerate de întemeietorii acestui concept un mister. „După cum magnetul alege, dintr-o cantitate de materie, particulele feruginoase care se întâmplă să se afle împrăștiate prin ea, fără a exercita nici o impresie asupra altor substanțe, tot astfel și imaginația, printr-o simpatie similară la fel de inexplicabilă, extrage din întregul registru al naturii acele idei pentru care avem o afinitate, fără a lua în seamă vreo alta.”⁹¹

Estetica analitică astfel concepută, ca unitate între cele trei segmente intersectate, nu întrunește un acord total nici măcar în rândul practicienilor acestei direcții. În vreme ce pentru Jerome Stolnitz estetica analitică înseamnă, în esență, teoria atitudinii estetice plus metacriticism, pentru Monroe Beardsley, estetica analitică înseamnă numai metacriticism. Beardsley și-a dezvoltat propria teorie privind irelevanța intențiilor autorului în evaluarea artei, fără a folosi expresia „atitudine estetică”. Cu toate acestea, George Dickie afirmă explicit că „reprezentanții teoriei esteticului în secolul al XX-lea sunt filosofi care folosesc și apără noțiunea de *atitudine estetică*. Acești filosofi afirmă că există o atitudine estetică identificabilă și că orice obiect, artefact sau natural, poate deveni obiect estetic față de o persoană care are o astfel atitudine estetică”⁹².

Spre deosebire de estetica analitică ce privilegiază analiza limbajului criticii de artă și a atitudinii estetice, estetica continentală, cum s-a mai spus, privilegiază metoda fenomenologică, numită de Lester Embree și metoda reflexivă. Termenul de fenomenologie este, ca orice termen filosofic cu o tradiție de construcție conceptuală semnificativă, extrem de complex și ambiguu. Ne vom opri la înțelesurile pe care Lester Embree le fixează în șapte puncte distincte expuse chiar pe site-ul Centrului de Cercetări Avansate în Fenomenologie ⁹³.

⁹¹ K.E. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, București, Editura Meridiane, 1972, p. 235.

⁹² George Dickie, *op. cit.*, p. 5. Vezi articolul-program al lui Jerome Stolnitz, *The Aesthetic Attitude: from Aesthetic and Philosophy of Art Criticism* și critica demolatoare a lui George Dickie, *All Aesthetic Attitude Theory Fail: The Myth of the Aesthetic Attitude*, în vol. George Dickie, Richard Sclafani, Ronald Roblin, *Aesthetics a Critical Anthology*, ed. cit., pp. 334-355.

⁹³ Vezi <http://www.phenomenologycenter.org/>

Astfel, într-o transpunere în limba română, cele șapte caracteristici acceptate de fenomenologi sunt: a) acceptarea ideii că există lucruri inobservabile și opunerea acestei idei marilor sisteme create de gândirea speculativă; b) opunerii teoriei asupra lumii generate de concluziile științei și dezvoltării tehnologice, așa cum au fost vine ele din Renaștere și modernitate; c) încercarea de a justifica cunoașterea (chiar evaluarea și acțiunea), cu referire la ceea ce Edmund Husserl numea *evidență*, o conștiința de sine a „materiei” însăși, așa cum este ea relevantă, distinct și clar, pentru genul uman; d) credința că pot fi cunoscute nu numai obiectele din realitatea naturală și culturală, ci și obiectele ideale. Chiar și viața conștientă însăși poate fi cunoscută și făcută evidentă; e) convingerea că investigațiile teoretice ar trebui orientate către ceea ce s-ar putea numi intersubiectivitate, respectiv către modul în care noi experimentăm și trăim împreună mijlocirea cu obiectele. De aici, accentul pus pe problematicile duale (obiect – conștiință) și pe abordarea reflexivă; f) recunoașterea rolului descrierii în termeni universali, apriori sau eidetici, ca precondiție a explicației realizate cu ajutorul cauzelor, scopurilor și motivelor; g) interogarea și dezbateră permanentă asupra ideilor de *epoche*, de reducere fenomenologică și transcendentă pe care le-a elaborat Husserl. Interesantă este și istoria pe care o propune Lester Embree tradiției fenomenologice, cu accent pe etapele pe care le parcurge metoda reflexivă de la o generație de fenomenologi la alta, pe domeniile de interes care intră sub incidența abordărilor fenomenologice, cât și pe răspândirea sa geografică și culturală. Site-ul citat subliniază că în interiorul fenomenologiei există patru tendințe de cercetare ce au dominat agenda de lucru în anumite perioade, tendințe care se întrepătrund și care au transformat filosofia fenomenologică într-o mișcare intelectuală planetară și multidisciplinară.

Cum subliniază Lester Embree, fenomenologia ca teorie reflexivă ce îndrumă gândirea în diverse investigații teoretice, inclusiv estetice, nu se interesează în principal de interpretarea textelor așa cum procedează analitismul, cel puțin prin direcția sa metacriticistă, deși nu lipsesc astfel de preocupări. „În cadrul investigațiilor nu interpretăm texte, ci căutăm cunoștințe despre lucruri indiferent dacă textele anterioare au investigat sau nu aceleași lucruri sau lucruri similare. În această privință, fenomenologia este precum științele naturii: fără îndoială că astronomii citeau articole realizate de alți astronomi, dar o fac în mod fundamental ca mijloc pentru investigațiile lor despre stele și despre alte obiecte cosmice... a fi fenomenolog adevărat înseamnă a merge dincolo de texte și a aborda lucrurile însele.”⁹⁴

⁹⁴ Lester Embree, *op. cit.*, pp. 17-18.

Opțiunea lui Embree pentru metoda fenomenologică survine din dorința de a căuta și alte căi de cercetare complementare adepților filosofiei analitice „în cadrul căreia mulți nici nu pot măcar să conceapă existența altor moduri de abordare în afară de argumentare”⁹⁵. Fenomenologia, în modul în care e concepută de Embree, produce „analize”, sau „examinări” ale unor date de realitate, „lucruri”, „obiecte” „conținuturi” din multiple segmente ale cunoașterii, inclusiv din estetică. Astfel, aceste analize sintetizează, în ordine operațională, mersul gândirii fenomenologice așa cum apare la clasici, în mod special la Husserl, detaliind cu multiple exemple intuitive următoarele etape: observarea, informarea, reflectarea, evaluare, producerea de experiențe, analiza și examinarea. Între altele, Embree ilustrează și exemplifică din plin ideea că fenomenologia este o metodă de cercetare și de producere a unor noi „fapte”, menite să producă o mai bună cunoaștere a mecanismelor de funcționare ale misterului intersubiectivității conștiente. Așadar, fenomenologia nu doar resistemmatizează și reordonează, din perspectiva înțelesului, vechi cunoștințe, cât mai degrabă produce noi cunoștințe și, deopotrivă, noi perspective asupra conștiinței înțelegătoare, normative și evaluative.

Nu vom intra în detalii comparativiste, dar în sinteză trebuie subliniat că diferența majoră dintre cele două tradiții în interiorul cărora se circumscriu investigațiile domeniilor filosofiei, cu extensie în estetică, ține de ontologie, respectiv de setul de convingeri privitoare la felul în care mintea noastră intră în relație cu obiectele, în mod special cu obiectele expresive purtătoare de mesaj emoțional, numite generic „operă de artă”⁹⁶. La acest nivel, ontologic, există o diferență de profunzime, de postulate și principii de construcție, ce structurează din interior identitatea de sine a celor două tradiții estetico-filosofice.

Pentru orientarea analitică, postulatul obiectivității e de prim-plan. Faptele ce sunt luate ca punct de plecare în analiza teoretică sunt *ceva*, există prin ele însele, chiar dacă prin „fapte” analiștii numesc entități lingvistice cu semnificații. Analiza conceptelor referențiale, respectiv referința acestora la o realitate extramentală, constituie marea miză teoretică a demersului analitic.. Chiar dacă analiștii nu disting tranșant între o lume pur obiectivă și o lume a conștiinței (întrucât obiectul și noțiunea sunt gândite împreună) postulatul obiectivității este

⁹⁵ *Ibidem*, p. 10.

⁹⁶ Simptomatică în această privință este excelenta analiză a demersului analitic de (re)definire a operei de artă, realizată pe baza unui reprezentativ studiu de caz, Arthur Danto, de către Cristian Nae în lucrarea sa de doctorat apărută într-o versiune modificată. Vezi Cristian Nae, *Arta după sfârșitul artei. Danto și redefinirea operei de artă*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2010.

continuu prezumat și asumat. Semnificațiile cuvintelor nu sunt autoreferențiale, ci trimit prin referința lor către ceva ce există obiectiv.

Pentru orientarea fenomenologică, în schimb, nu există fapte brute. Orice fapt conține semnificații pe care conștiința le atașază chiar înainte de a fi percepute. Faptele (lucrurile), odată ce au fost atrase în raza conștiinței, sunt deja prelucrate. Dacă semnificația pentru orientarea analitică are o trimitere obiectivă, obiectivitatea pentru fenomenolog e atașată intenționalității conștiinței. Desigur că și la Husserl, de pildă, faptele au și un înțeles obiectiv, dar e vorba despre o obiectivitate condiționată, ea însăși, de intenționalitatea gândirii. Pentru fenomenolog, nu există fapte în afara conștiinței intenționale. Paradigma lui Husserl e mentalistă pentru că obiectul înseamnă de fapt obiectul conștiinței; altfel spus, obiectul se constituie în conștiință, chiar dacă el este gândit și în funcție de ceea ce ne oferă senzațiile. Numai că senzațiile nu produc prin ele însele semnificații, cu toate că, de cele mai multe ori, oamenii le „reifică” cu convingerea că acestea sunt „copii” ale lucrurilor.

Desigur că dihotomia semnalată simplifică, excesiv poate, o serie întreagă de alte diferențe semnificative existente între cele două tradiții de gândire. Cu toate acestea, în esență, analizele asupra artei sunt impregnate de convingerile ontologice privitoare la felul în care mintea noastră se raportează la obiecte⁹⁷. Astfel, marile teme estetice cum sunt cele privitoare la obiectul și valoarea estetică, la limbajul despre artă și predicatele estetice, la problema definiției ori a receptării operei de artă etc. sunt tributare angajamentelor ontologice primare ce fundează cele două tradiții de analiză. Astfel, într-un fel se configurează teoretic analizele asupra artei în tradiția analitică a unui Dabney Townsend sau George Dickie și, în cu totul alt mod, procedurile prin care Heidegger ori Gadamer înțeleg să se raporteze la artă. O lectură paralelă poate proba oricând adevărul acestor spuse.

4. Către un model presupozitional de analize în estetică

Chiar dacă între cele două mari tradiții de practici ale esteticii filosofice, tradiția continentală și tradiția analitică, există diferențe majore și chiar multiple raporturi de contradicție, prin raportare la alte modele de gândire relațiile de opoziție dintre acestea se atenuează și, în multe privințe, se complementarizează. Astfel, dacă raportăm cele două tradiții la „modelul

⁹⁷ Vezi Mihaela Pop, Vasile Morar, *op. cit.*, cap. „Abordarea ontologică a artei”, pp.172-195.

conversațional” promovat de filosoful american de orientare pragmatică Richard Rorty, la abordările istorice neconvenționale ale lui Michael Foucault, la „istoria ideilor”, domeniu de investigație istorică inițiat de Isaiah Berlin, ori la teoria succesiunii paradigmatelor în științele naturii a lui Tomas Kuhn, atunci a apela, în același travaliu teoretic, la „metode continentale” sau la „metode analitice” ține de o simplă decizie de oportunitate metodologică și nu de un conflict teoretic manifest. Mai ales atunci când suntem în postura de a iniția analize istorice, una dintre țințele de bază ale acestei cărți, cu scopul de a înțelege stări și fapte culturale prezente.

Cum arătam și în *Prefață*, scopul principal al demersului de față constă într-o încercare de analiză a istoriei esteticii dinainte de apariția esteticii ca domeniu autonom de reflecție. Or, această sarcină teoretică nu poate fi întreprinsă efectiv, dacă nu sunt stabilite preliminar metodele de abordare și înțelegere a trecutului. Din această perspectivă lecția lui Richard Rorty trebuie asimilată în întregime și transferată analizelor estetice, întrucât cu ajutorul metodei sale „conversaționale” sugerate, paradoxal, chiar de „analitici”, putem explica starea prezentă a esteticii filosofice ca pe o tradiție continuu revizuită. „Filosofii analitici care au încercat reconstrucții raționale ale argumentelor marilor filosofi trecuți în neființă au procedat astfel în speranța de a-i trata pe acești filosofi ca pe niște contemporani, ca pe niște colegi cu care pot schimba păreri. Ei au susținut că dacă nu procedăm astfel, putem la fel de bine să lăsăm istoria filosofiei pe mâinile istoricilor – pe care ei îi prezintă mai degrabă drept simplii doxografi, decât drept căutători ai adevărului filosofic.”⁹⁸

Istoria gândirii filosofice trebuie văzută, așadar, ca un drum la capătul căruia se află adevărul și pe care-l parcurg două tipuri de filosofi: cei care au trecut în neființă și cei care sunt, încă, în viață. Filosofia, și în prelungirea ei estetica este, în acest caz, o conversație istorică între profesioniștii domeniului dincolo de timpul scurt al vieții și de contextualizările de toate felurile. Gândirea filosofică și estetică este o activitate temporală ce constă din conversații reconstruite rațional prin *punerea și rezolvarea continuă de probleme*. Prin urmare, filosofia (estetica prin extensie) nu este un „gen natural”, de tipul „substanțe alcaline”, ci ceva permanent reconstruit. Firește că acest model al conversației istorice legate de rezolvări de probleme induce întrebări de genul: Ce înseamnă a reconstrui rațional pozițiile filosofice exprimate de tradiție? Suntem îndreptățiți să-i tratăm pe filosofi care au trecut în neființă ca pe niște contemporani? Cum ar trebui să înțelegem tradiția filosofică: în propriii termeni sau prin raportare la probleme noastre?

⁹⁸ Richard Rorty, *Istoriografia filosofiei: Patru genuri*, în vol. 3, traducere de Mihaela Căbulea, București, Editura Univers, 2003, p. 185.

Dacă facem din propriile noastre probleme o grilă de lectură a tradiției filosofice, putem pune în lumină progresul rațional al dezbatelor și achiziția de concepte? Pe ce ne întemeiem atunci când trecem de la *reconstrucția istorică* a tradiției filosofice la *reconstrucția rațională* a ei? Pentru a răspunde la aceste întrebări, Rorty, pe urmele lui E.D. Hirsch⁹⁹, face distincția dintre *înțeles* și *semnificație*. „...să limităm ce-l dintâi termen la ceea ce se armonizează cu intențiile autorului în jurul momentului compoziției, folosind *semnificație* pentru locul textului în alt context.”¹⁰⁰

După Rorty, descoperirea „înțelesului” tradiției, adică raportarea la intențiile proprii ale textelor filosofice cade în sarcina „istoricilor”, în vreme ce deslușirea „semnificației” și, în cele din urmă a adevărului, cade în sarcina „filosofului”. Acesta din urmă, „filosoful” care se raportează la tradiție, gândește împreună cu filosofii trecuți în neființă, „conversează” cu ei, le corectează tezele și argumentele sau îi acceptă în funcție de problemele pe care le deschide pentru a fi rezolvate. Firește că atunci când vorbim despre „istoric” și „filosof” nu avem în vedere persoane diferite, ci operații distincte de gândire. „Istoricul” *înțelege faptele în mediul și ambianța lor*, în vreme de „filosoful” propune o *reconstrucție teoretică*, cu scop evaluativ, din perspectiva datelor prezentului.

Pentru Rorty, tradiția filosofică poate și este efectiv făcută a noastră, rescrisă de noi, prin trei modalități încrucișate, „genuri” de reconstrucție teoretică. Toate trei sunt la fel de îndreptățite, întrucât sunt perspective complementare ale conversației noastre cu tradiția. Aceste proceduri de rescriere a tradiției sunt analogice triadei hegeliene și se contrazic prin unilateralitatea lor, dar tocmai prin această parțialitate se completează reciproc într-un întreg care și el este reconstruit.

Prima formă de reconstrucție este *istorică* și pune în acțiune *înțelegerea tradiției în propriii ei termeni*. „Nu e nimic greșit în a permite în mod conștient propriilor noastre concepții filosofice să dicteze termenii în care să-i descriem pe cei trecuți în neființă. Dar există motive pentru a-i descrie și în alți termeni, în propriii lor termeni. Este util să recreăm scena intelectuală în care cei trecuți în neființă și-au trăi viețile – în particular, conversații reale și imaginare pe care ei le-ar fi putut avea cu contemporanii (sau aproape contemporanii) lor. Există scopuri în care este util să știm cum vorbeau oamenii care nu știau atât de multe câte știm noi – să știm acest lucru atât de detaliat încât să ne putem închipui vorbind același limbaj depășit.”¹⁰¹

⁹⁹ E.D. Hirsch, Jr, *The Aims of Interpretation*, Chicago: University of Chicago Press, 1976.

¹⁰⁰ Richard Rorty, *op. cit.*, p. 192.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 186.

A doua formă de reconstrucție („gen filosofic”) este *rațională*, și vizează *semnificația*, adică plasarea vechilor texte filosofice în noi contexte problematice ce aparțin contemporaneității. Este un fel de „punere la probă” a adevărului conținut de textele venite prin tradiție. Dacă ele sunt fertile prin sugestiile lor sau rezistă unor critici venite din exteriorul contextului lor istoric înseamnă că pot fi de folos și astăzi pentru luminarea sau rezolvarea propriilor noastre probleme. „Dacă vrem autojustificare prin conversație cu gânditorii trecuți în neființă cu privire la probleme noastre curente, atunci suntem liberi să ne lăsăm în voia ei, atâta timp cât ne dăm seama că facem acest lucru.”¹⁰² Abordările acestui gen vizează aspecte parțiale ale operei unui filosof sau al altuia, ori aspecte tematice. Autorii în viață gândesc împreună cu cei care au trecut în neființă, cu scopul de a rezolva probleme punctuale de interes tematic local.

A treia formă de reconstrucție este *canonică*, în sensul că este ilustrat de marile construcții filosofice sistematice, „povestiri cuprinzătoare”, gen reprezentat paradigmatic de filosofia de sistem a lui Hegel. Acest gen care vizează filosofia ca întreg este, spune Rorty, ceva ce ține de *istoria spiritului* (*Geistesgeschichte*), de filosofie în ansamblul ei. Această formă de reconstrucție produce canonul filosofiei, întrucât delimitează obiectul filosofiei, metodele și probleme ei și are o influență decisivă, uneori, în modelarea celorlalte genuri de reconstrucție filosofică (istorică și rațională). În această categorie sunt introduși filosofi care cu creat un mod de a gândi și de a ordona întregul domeniu al filosofiei (marii filosofi care au trecut în neființă)¹⁰³.

Cel de-al patrulea „gen” este doxografia și este încriminat de Rorty pentru faptul că filosofia se înfățișează aici ca o colecție de păreri care mumifică operele gânditorilor. Această abordare care se vrea obiectivă, falsifică mersul real al istoriei reflecției filosofice care poate fi reconstruit *numai* contextualist. Doxografia este un fel de boală metafilosofică contagioasă instalată odată cu lucrarea lui Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, boală care face victime și în prezent în rândul contemporanilor – există astăzi o multitudine de „istorii” ale filosofiei scrise în cheie doxografică care nu au nici un fel de valoare și care, mai mult, pervertesc mintea novicilor.

Concluzia lui Rorty este fără echivoc: „Până acum am distins patru genuri și am sugerat ca unul dintre ele (doxografia) să fie tratate cu dispreț. Cele trei care rămân sunt indispensabile și nu concurează unele cu altele. Reconstrucțiile raționale sunt necesare pentru a ne ajuta pe noi, filosofi zilei de azi, să reflectăm la probleme noastre. Reconstrucțiile istorice sunt necesare

¹⁰² *Ibidem*, p. 193.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 194-201.

pentru a ne reaminti că aceste probleme sunt produse istorice, prin demonstrarea faptului că ele au fost invizibile pentru strămoșii noștri. *Geistesgeschichte* este necesară pentru a justifica credința noastră că ne aflăm într-o poziție mai bună decât acei strămoși, în virtutea faptului că am devenit conștienți de acele probleme. Orice carte de istoria filosofiei va fi, desigur, un amestec, al acestor trei genuri. Dar de obicei unul sau altul dintre motive predomină, de vreme ce trebuie îndeplinite trei sarcini diferite.”¹⁰⁴

Ideile lui Rorty care pleacă de la premisa că prezentul cultural ține de tradiția continuu revizuită și că istoria trebuie văzută ca un instrument privilegiat de analiză a configurațiilor culturale actuale nu este ceva cu totul singular, ci aparțin unui context metodologic mai larg, cultivat cu precădere din deceniul al șaptelea al secolului trecut până azi.

Astfel, prin opera enciclopedică a lui Isaiah Berlin „istoria ideilor” a devenit dintr-o abordare teoretică cu caracter facultativ un adevărat domeniu riguros de analiză a trecutului. „Prezenteismul”, adică perspectiva dogmatică de analiză care consideră că trecutul este un segment temporal *depășit* de prezent, a fost înlocuit de Berlin cu minuțioase investigații de context menite să devoaleze existența unei „logici interne” a faptelor istorice care reproduc principiul atât de bine exprimat de cunoscuta expresie: „alte măși, aceeași piesă”. Pe de altă parte, „istoria ideilor” indică și mecanismele care fac dintr-un fapt istoric un eveniment singular, unic și irepetabil. A înțelege în ce constă continuitatea și discontinuitatea în istoria reală a omenilor nu este o „activitate de fotoliu”, ce ține de aplicarea mecanică a unor reguli, ci o cercetare complexă, interdisciplinară, ce descompune fiecare fapt istoric investigat în părți componente, pentru a-l recompune apoi în planul gândirii ca întreg structural și funcțional¹⁰⁵.

Istoria ca instrument privilegiat de înțelegere a modului de a fi om prin descrierea analitică a raportului dintre continuitate și fractură a produs prin lucrările lui Michael Foucault o mutație în epistemologia științelor sociale. Istoria sexualității, a nebuniei, a genezei spitalelor ori a închisorilor în lumea europeană, relevate de Michael Foucault în scrieri celebre traduse și în limba română, au schimbat radical viziunea progresivistă asupra lumii ce considera simplist, pe urmele iluminismului, că omul „urcă” pe treptele istoriei către un grad sporit de libertate și

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 209.

¹⁰⁵ Metodologia „istoriei ideilor” în calitatea ei de disciplină istorică autonomă de analiză este remarcabil surprinsă de o antologie de texte reprezentative, accesibilă și în limba română. Vezi Isaiah Berlin, *Adevăratul studiu al omenirii. Antologie de eseuri*, ediția îngrijită de Henry Hardy și Roger Hausheer, cuvânt-înainte de Noel Annan, introducere de Roger Hausheer, traducere din engleză de Radu Lupan, București, Editura Meridiane, 2001. Deopotrivă, această metodologie este devoalată și în Isaiah Berlin, *Puterea ideilor*, ediție de Henry Hardy, traducere din engleză de Dana Ligia Ilin, București, Editura Humanitas, 2012.

civilizație. Or, Foucault ne-a constrâns să acceptăm, prin analizele sale de „arheologie istorică”, un mod cu totul neconvențional de înțelegere a temporalității, că faptele istorice nu sunt verigi într-un imaginar lanț ce leagă trecutul de prezent. Pur și simplu unele verigi lipsesc din lanțul imaginar ce seriază faptele istorice și, prin urmare, chiar dacă este „illogic”, ordinea lumii noastre e dominată mai degrabă de discontinuitate, de rupturi și fracturi ce contrazic ideea că istoria are un sens. A accepta „lipsa de sens” a istoriei ține, prin urmare, de un acord sănătos al minții cu realitatea faptelor¹⁰⁶.

În sfârșit, analizele istorice întreprinse de Tomas Kuhn în domeniul „științelor mature”, fizica, chimia, biologia etc., au produs o schimbare radicală în lumea reprezentărilor legate de ceea ce înseamnă creșterea cunoașterii și ideea de progres în știință. Prin conceptul de „revoluție în știință”, mitul raționalității integrale și a convingerii că știința este o întreprindere care se autofundează pe limbaj matematic, pe cercetări obiective și dezbateri contrângătoare logic au fost relativizate într-un mod decisiv. Kuhn ne-a arătat, prin cercetări istorice indubitabile, că trecerea de la un sistem de reprezentări științifice la alt sistem de reprezentări radical diferit se petrece printr-o operație illogică, instantanee, similară convertirii religioase. „...în timpul revoluțiilor (științifice n.n.), oamenii de știință văd lucruri noi și diferite când examinează cu instrumente familiare zone pe care le-au mai examinat înainte. Este, mai degrabă, ca și cum comunitatea profesională a fost dintr-odată transportată pe o altă planetă, unde obiectele familiare sunt văzute într-o lumină diferită, alături de obiectele nefamiliare. Firește că nu se întâmplă ceva asemănător: nu survine nici o transplantare geografică; în afara laboratorului viața cotidiană continuă ca și înainte. Totuși schimbările de paradigmă îi determină pe oamenii de știință să vadă într-un mod diferit lumea în care este angajată cercetarea lor. În măsura în care singurul lor contact cu lumea se realizează prin ceea ce văd și fac, am putea spune că, după o revoluție, oamenii de știință se află în fața unei lumi diferite.”¹⁰⁷

În viziunea lui Kuhn, știința matură încorporează în nucleul ei teoretic o serie de presupoziii, adică de cunoștințe dobândite într-un mod implicit chiar din timpul procesului educațional al formării profesionale. Știința pune și rezolvă probleme diverse. Logica punerii și rezolvării problemelor curente poate fi văzută în analogie cu rezolvarea unui *puzzle*. Într-o astfel

¹⁰⁶ O analiză pertinentă a gândirii istorice neconvenționale a lui Michael Foucault este expusă în Corneliu D. Bîlbă, *Hermeneutică și discontinuitate. Studii de arheologie discursivă*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2011, în mod special, pp. 102-169.

¹⁰⁷ Thomas Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, traducere din engleză de Radu J. Bogdan, studiu introductiv de Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 2008, p. 177.

de operație intelectuală specifice unui *puzzle* nu aplicăm un algoritm dinainte învățat. Strategiile de rezolvare sunt euristice, iar cercetătorul își mobilizează priceperile sale în rezolvarea de probleme concrete „dibuind”, fără posibilitatea de aplicare a unor reguli explicite. El trăiește într-o lume devenită familiară prin formația sa științifică. Or, actele de profesionalizare nu sunt datorate în exclusivitate numai achizițiilor de reguli explicite, de proceduri standard expuse în manuale și tratate. Dimpotrivă, *învățarea implicită* este dominantă în perioada formării profesionale și, mai apoi, în practicarea cercetării efective. Oricare cercetător, odată format, se integrează unor comunități științifice ce „sunt grupuri în care comunicarea este relativ deplină, iar judecata profesională relativ unanimă”¹⁰⁸. Unanimitatea de „vederi” se datorează cadrelor valorice comune pe care o comunitate științifică le internalizează prin intermediul *paradigmelor*.

Paradigmele sunt sisteme de convingeri și valori comune împărtășite de către oamenii de știință, un ansamblu de cunoștințe tacite, implicite, referitoare la fundamentele domeniului de investigație, la problemele și metodele ei specifice. Aceste paradigme orientează activitatea de cercetare și cunoaștere, fiind un rezultat al învățării după modele exemplare. Paradigmele sunt subiacente teoriilor, legilor, aplicației, instrumentației. Ele formează sistemul presupuzițiilor, a lucrurilor de la sine-înțelese, în absența cărora cercetarea științifică nu ar fi posibilă ca o activitate rațională și integrată.

Forța teoretică a conceptului „paradigmă” s-a dovedit a fi, cu timpul, de-a dreptul impresionantă. Astfel, aplicabilitatea conceptului a trecut dincolo de discursul strict științific, întrucât Kuhn a relaxat, cum spuneam, mitul raționalității omului și a orientat cercetarea teoretică către recuperarea non-explicitului, a elementelor care țin de supozițiile adânci ale ființei noastre. Conceptele teoriei lui Kuhn, „comunitate științifică”, „știință normală”, „știință extraordinară”, „programări neuronale”, „schimbarea privirii”¹⁰⁹ „convertire” etc., au fost translatate în diverse domenii ale cercetării teoretice inclusiv în estetică. Astfel, Gianni Vattimo, cunoscutul teoretician al postmodernității și al „gândirii slabe”, hermeneutice, a argumentat că există posibilitatea stabilirii unui paralelism între „structura revoluției științifice” și „structura revoluției artistice” și, prin urmare, metodologia kuhniană devine relevantă și pentru acele abordări din estetică care își propun să deceleze supozițiile tacite, implicitul din ceea ce e afirmat explicit. Urmând sugestiile lui Vattimo, unele concepte clasice de analiză a fenomenelor artistice cum ar de pildă: imitație,

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 54.

¹⁰⁹ „Omul de știință care adoptă o nouă paradigmă este mai curând un om care poartă lentile inversate decât un om care interpretează”, *Ibidem*, p. 187.

armonie, plăcere, trăire, simț comun, judecata de gust etc. pot căpăta noi valențe interpretative dacă le privim prin conceptul paradigmei văzut, cum mai spuneam, ca un nume pentru programările neuronale care formează cadrele noastre conceptuale de analiză artistică.

Toate aceste achiziții teoretico-metodologice pe care le datorăm gânditorilor prezentați pe scurt, R. Rorty, I. Berlin, M. Foucault și Th. Kuhn, și centrate pe ideea că studiul istoriei este esențial în înțelegerea configurației științifice, culturale, artistice și filosofice a prezentului, reprezintă tot atâtea alternative la disputa filosofico-estetică continental *versus* analitic. Lecția de bază a acestor metodologii încrucișate poate fi exprimată simplu: noi nu percepem realitatea așa cum este ea „în sine”, ci prin intermediul *tiparelor conceptuale* – paradigme, teorii, credințe, instituții etc. – care joacă rolul unor lentile deformatoare și selective prin intermediul cărora noi privim lumea. În mod paradoxal poate, actul perceptiv natural pe care-l considerăm a fi de la sine înțeles prin banalitatea lui – ce este mai simplu decât să privești un lucru? – este intermediat de o „vedere culturală”, de anumite presupoziii, paradigme, patternuri, care pun gândirii noastre „ochelari invizibili”. A întreprinde cercetări în universul lăuntric decupat de „ochelarii invizibili ai gândirii”, produși de diverse *contexte implicite* ce țin de tradiție, de ambianța educațională și de sistemele de credințe și valori, reprezintă poate unul dintre cele mai importante programe contemporane de analiză pe care le putem repera în varii domenii ale disciplinelor umaniste.

Firește că estetica filosofică poate și trebuie să extragă, pentru sine și în folosul său, o „morală”, un set de învățăminte, din universul acestor metodologii fondate pe investigarea „intensivă” a istoriei propriie unui domeniu sau altuia de *fapte expresive*. În rezumat, estetica filosofică trebuie să-și asume, ca și alte discipline umaniste, examinarea „cadrele de gândire” sau în alți termeni sinonimi, a datelor prealabile, a asumțiilor de fundal și a marilor presupoziii filosofice¹¹⁰ care stau în „spatele” oricărui demers teoretic doritor în a înțelege arta și creația artistică, frumosul și trăirea estetică (artistică).

Apelând la un termen sintetic, creat de filosofia germană și preluat de toate celelalte culturi filosofice europene, estetica și-ar putea asuma, pe lângă alte obiective și strategii de analiză, inițierea de ample *investigații explicite* în cuprinsul acelor sisteme globale de reprezentări

¹¹⁰ Vezi Ioan-Alexandru Grădinaru, *op. cit.*, cap. „Presupozițiile”, pp. 85-169, care prezintă varietatea programelor de cercetare a presupoziiilor în diverse domenii umaniste. Același interes de investigare a presupoziiilor, dar de pe platforma filosofiei limbajului, este surprins de lucrarea: Adrian-Paul Iliescu, *Filosofia limbajului și limbajul filosofiei*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, cap. „Presupoziții filosofice”, pp. 156-167.

implicite ale lumii, unificate într-un singur cuvânt cu ample conotații filosofice: *Weltanschauung* (viziunea despre lume)¹¹¹.

Prin urmare, o cercetare filosofică a artei, frumosului și trăirii estetice, a „omului emoțional” și a practicilor teoretice și conceptuale generate de practici artistice trebuie să fie istorică și, în acest caz, ea trebuie precedată de o bună înțelegere a *Weltanschauung*-ului, a cadrelor de gândire și mentalităților¹¹² specifice marilor epoci ce au configurat, în ansamblul ei, identitatea și dinamica culturii europene. Este ceea ce vom întreprinde și noi în paginile care urmează, încercând un răspuns la întrebarea elementară: în ce sens putem vorbi despre „estetică” înaintea secolul al XVIII-lea, respectiv de momentul istoric în care este semnat „certificatul de naștere” al esteticii?

B) Paradigma artei și frumosului în Antichitatea grecească

I. *Téchnē* în spațiul culturii grecești

1. *Téchnē* – un concept polisemantic

A devenit astăzi aproape un loc comun a susține că arta este proprie omului și că primele sale manifestări colective erau de natură religioasă și artistică. Chiar scrisul, în forma pictogramelor ori a hieroglifelor reprezintă prelucrări ulterioare ale imaginilor pictate de *Homo*

¹¹¹ *Weltanschauung*, termen german care poate fi tradus prin viziune, concepție (tablou, imagine) asupra lumii. Conceptul a fost impus în filosofie de Wilhelm Dilthey care, în scrierile apărute în volumul *Doctrina Weltanschauungului* (1906), interpretează dezvoltarea istorică ca o succesiune de *Weltanschauunguri*, proprii unei anumite epoci date. *Weltanschauung* înseamnă, așadar, un mod specific de practicare a vieții oamenilor dintr-o anumită epocă, o sinteză de atitudini și anumite constelații de valori, practici științifice și artistice unitare, sisteme proprii de convingeri și credințe etc., vezi Wilhelm Dilthey, *Esența filosofiei*, București, Editura Humanitas, 2002, în mod special, cap. II, pp. 90-123. Istoria filosofică a acestui concept, folosit pentru prima dată de Kant în *Critica facultății de judecare*, este realizată de Heidegger. Vezi Martin Heidegger, *Probleme fundamentale ale fenomenologiei*, traducere din germană de Bogdan Mincă și Sorin Lavric, București, Editura Humanitas, 2006, cap. „Conceptul de filosofie. Filosofia și viziunea asupra lumii”, pp.26-36.

¹¹² Vezi Eugen Cizek, *Istoria Romei*, București, Editura Paideia, 2002, cap. „Roma eternă”: „O mentalitate, ca dat colectiv, implică o trama, o țesătură de referințe implicite, chiar un fel de nebuloasă, mai degrabă decât un sistem... Mentalitățile presupun deci un domeniu mai vast și mai puțin structurat decât ideile, doctrinele și istoria lor. În ultimă instanță, mentalitatea operează cu un succedaneu popular a ceea ce germanii definesc ca *Weltanschauung*. Mentalitatea se modifică foarte lent. Notabil de stabilit se reliefează ceea ce adesea se definește ca *utilaj mental* sau ca mănunchi de *obiecte nodale* mentale, în care se încorporează esența modalităților de gândire și a cadrelor logice, a elementelor-cheie de viziune asupra lumii, ilustrate de către vocabularul și sintaxa limbii, de percepția spațiului și timpului, a naturii, societății, divinității, nevoii oamenilor, de miturile și clișeele de gândire, de imaginarea vieții, a morții și a dragostei... Mentalitățile se exprimă în conglomerate de valori, îndeosebi în valori-cheie... ca metavalori”, p. 15.

sapiens, sensibil la frumos și doritor de cunoaștere, dotat, la fel ca noi, cu fantezie și inteligență creativă.

Dacă pretutindeni în lume există semne indubitabile că manifestările artistice sunt la fel de vechi ca *Homo sapiens*, nu același lucru îl putem spune despre *reflecția* asupra artei, care este cu mult mai târzie decât creația propriu-zisă. „Arta se impune simțurilor, mai cu seamă vederii, înainte de a câștiga, succesiv, toate sferile înțelegerii.”¹¹³

Grecia veche este locul în care întâlnim, în spațiul european de cultură, nu numai primele reflecții sistematice asupra artei, ci și modelul de gândire și sensibilitate care a fondat cultura tuturor popoarelor din această parte a lumii. „Ideile Greciei antice (rațiune, istorie, drept, frumos, frumusețe etc.) prind rădăcini mai întâi în lumea romană, iar apoi în civilizația Europei. În căutarea universalului, a ceea ce este valabil pentru toate spiritele, aceste noțiuni își pun amprenta asupra tuturor modurilor noastre de gândire.”¹¹⁴

Prin urmare, orice încercare de recompunere a istoriei investigațiilor fenomenului artei și frumosului în spațiul european de cultură trebuie să înceapă cu momentul inaugural, grecesc, perceput ca o *rădăcină* a culturii și sensibilității europene. Din această perspectivă, grecii ne-au lăsat moștenire *rețeaua cuvintelor fundamentale*, prin intermediul cărora noi *înțelegem* natura artei și *evaluăm* mesajul și rostul ei în viața noastră omenească.

În această rețea de cuvinte fundamentale, poziția primă este ocupată chiar de cuvântul *artă* (*téchnē*), subiectul logic în jurul căruia gravitează, precum planetele în jurul Soarelui, toate celelalte cuvinte fundamentale ce exprimă diverse contexte de *definire* și, desigur, tot atâtea *înțelesuri* ale artei. Cuvântul *téchnē* este polisemantic și poate fi definit *numai* contextual, iar referința la textele clasice se impune ca o condiție a rigorii.

Platon și Aristotel insistă în mai multe locuri că *téchnē* este *știința de a face, o disponibilitate de a produce, însoțită de reguli, o cunoaștere a cauzelor eficacității; téchnē este o formă de cunoaștere* (cunoașterea „productivă”) *ce se referă la capacitatea omului de a face, de a produce în conformitate cu trebuințele noastre*¹¹⁵.

¹¹³ Claude Frontisi (coord.), *Istoria vizuală a artei*, București, Enciclopedia RAO, 2003, p. 11.

¹¹⁴ Jacqueline Russ, *Aventura gândirii europene. O istorie a ideilor occidentale*, Institutul European, 2002, p. 38.

¹¹⁵ „*Techne* în Hellada, *ars* la Roma și în Evul Mediu, chiar și la începuturile erei moderne, în epoca Renașterii, însemnau mai degrabă pricepere, iscusința de a lucra un obiect oarecare, o casă, un monument, o corabie, un pat, un urcior, un veșmânt – precum și știința de a comanda o armată, de a măsura un câmp, de a convinge pe ascultători. Toate aceste iscusințe erau numite arte: arta arhitectului, a sculptorului, a ceramistului, a croitorului, a strategului, a geometrului, a retorului. Priceperea constă în cunoașterea regulilor, deci nu există artă fără reguli, fără prescripții: arta arhitectului își are propriile reguli, în timp ce altele sunt regulile artei sculptorului, ceramistului, geometrului, comandantului. Și noțiunile acestor reguli sunt cuprinse în noțiunea de artă, în definiția ei (s.n.). Efectuarea indiferent

Arta se referă la *a ști cum, a cunoaște pentru a face*. „Pentru greci, arta nu se reduce doar la practică, ci conține în definiția sa și o *cunoaștere a eficacității*, adică un element de raționament și de universalitate în cunoașterea rațiunii producerii... *a ști și a ști să faci sunt prin urmare inseparabile.*”¹¹⁶

Deși există evidente asemănări semantice între conceptul vechi al *artei* și cel modern de *tehnică* – *téchnē* constituind sursa etimologică a cuvântului *tehnică* prezent în mai toate limbile europene, noi nu trebuie să-i considerăm sinonimi. Arta, în sens vechi, înseamnă în ultimă instanță numele pentru activitatea umană propriu-zisă de *producere a obiectelor*, precum și *știința acestei* produceri, în timp ce tehnica desemnează știința și cunoașterea *producerii repetitive*, reproductibile, a aceluiasi obiect.

Téchnē, în calitate de concept, este un membru al unei „familii de concepte”, a unei rețele conceptuale, ale căror sensuri, în greaca veche, se întrepătrund și se luminează reciproc. Din această familie fac parte: *agathon* (lucru bun, binele, în limba latină, *summum bonum* – principiu suprem), *aisthesis* (percepție, senzație), *aistheton* (capabil de a fi perceput prin simțuri, obiectul simțurilor, sensibilul care este opus lui *noeton*), *aletheia* (adevăr), *demiourgos* (făuritor, meșteșugar), *doxa* (opinie, judecată subiectivă) – *episteme* (cunoaștere obiectivă, întemeiată), *dynamis* (putere și potențialitate), *eidolon* (imagine), *eidos* (idee, tip), *eikon* (imagine, reflexie), *ergon* (operă, faptă, produs, funcție), *eros* (dorință, iubire), *harmonia* (îmbinare de contrarii, armonie), *hedone* (plăcere), *kallos* (frumusețe), *catharsis* (ușurare, purificare), *mimesis* (mimare, imitație, artă), *morphe* (formă, figură, chip), *noesis* (gândire), *noeton* (inteligibilul), *nous* (inteligență, intelect, spirit), *paradeigma* (model), *paschein* (a suferi, a fi afectat, pasiune), *pathos*

cărui obiect fără a ține seama de reguli, numai după inspirație și fantezie, nici pentru cei vechi, nici pentru scolastici, nu era artă: era contrariul artei. În antichitatea străveche, grecii socoteau că poezia e inspirată de muze – deci n-o considerau drept artă...arta avea pe atunci o sferă cu mult mai largă decât cea pe care o are astăzi. Căci cuprindea nu numai artele frumoase, ci și meseriile: pictura era o artă în același grad ca și croitoria. Se numea artă nu numai producția calificată, dar mai ales însăși *calificarea* producției, cunoașterea regulilor, *știința* profesională. De aceea puteau fi considerate drept arte gramatica sau logica, fiind ansambluri de reguli, întocmai ca o știință autentică. Deci, odinioară, arta avea o sferă mai amplă, incluzând meseriile și o parte din științe. Ceea ce unea artele frumoase cu meseriile era cu mult mai vizibil pentru antici și pentru scolastici decât ceea ce le separa; niciodată ei n-au împărțit artele în arte frumoase și arte aplicate. În schimb, le împărțeau după faptul că unele cereau un efort numai intelectual și altele atât intelectual cât și fizic. Pe primele, cei vechi le numeau *liberale*, adică libere de orice efor fizic, pe celelalte, *vulgare*, adică obișnuite; în Evul Mediu acestea din urmă se numeau *mecanice*. Aceste două genuri de arte era nu numai separate, dar și apreciate în mod diferit: cele liberale erau socotite ca infinit superioare celor obișnuite, mecanice. Nu toate „artele frumoase” era considerate drept libere de efortul fizic: arta sculptorului, ca și a pictorului, cerând un efort fizic, erau considerate de antici drept arte obișnuite, vulgare.” (Vezi Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, București, Editura Meridiane, 1981, cap. „Istoria noțiunii de artă”, pp. 51–54)

¹¹⁶ Florence Begel, *Filosofia artei*, Iași, Institutul European, pp. 5-6. (Vezi sensurile lui *téchnē* și raporturile lui conceptuale cu termenul modern de *tehnică*.)

(eveniment, trăire, suferință, emoție, atribut), *phantasia* (imaginație, reprezentare, impresie), *phronesis* (înțelepciune, înțelepciune practică, prudență), *pistis* (credință, crezare, stare subiectivă); *poietike* (artă, poetică), *telos* (împlinire, încheiere, scop), *theoria* (privire, speculație, contemplare, viață contemplativă), familie care este organizată pe principiul dualității, contradicției și contrarietății. În principal, trebuie spus că ideea de artă la greci trebuie plasată în sistemul de contrarii organizat pe binomul primar, *aisthesis* – *noesis* și derivația secundară a lui *doxa* – *episteme*¹¹⁷.

Prin urmare, atunci când vorbim despre *téchnē*, trebuie să avem în vedere nu numai anumite cuvinte luate în mod izolat – cum sunt cele deja citate –, ci și asociațiile lingvistice, sintagmele existente în configurația limbii grecești vii și, în mod *esențial*, investigațiile teoretice întreprinse asupra artei de către filosofi greci de la presocratici la Plotin.

Este ceea ce vom întreprinde în analiza ce va urma, dar după o serie de precizări terminologice și conceptuale.

2. Fundamente ontologico-religioase ale practicilor și gândirii artistice grecești

Cum precizam în preliminariile acestui curs, estetica investighează, între altele, datele prealabile, presuposițiile adânci și neconștientizate, angajamentele intelectuale și convingerile ontologice foarte profunde, elemente instanțiate *implicit* în precondiții ale creației și experienței receptării artistice și, desigur, ale actelor intelectuale legate de judecata de gust sau judecata estetică. Simplu spus, estetica investighează *cadrele de sensibilitate și gândire, paradigmele, adică sistemele de valori și credințe care joacă rolul de filtre selective în activitatea de creație, receptare și gândire a artei*. Or, aceste cadre de gândire sunt în primul rând legate de ceea ce se numește *Weltanschauung*, viziunea despre lume¹¹⁸, adică de sistemele globale de reprezentări

¹¹⁷ Sensurile acestor termeni fundamentali legați de estetica Antichității grecești pot fi decelați din următoarele lucrări de sinteză existente în limba română: *** *Filosofia greacă până la Platon*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, vol. I-V. (vol. I, Partea întâi; vol. I, Partea a doua; vol. II, Partea întâi; vol. II, Partea a doua, vol. V – Indice de nume și indice tematic); Gheorghe Vlăduțescu, *O enciclopedie a filosofiei grecești*, București, Editura Paideia, 2001; Francis E. Peters, *Termenii filosofiei grecești*, Editura Humanitas, București, 1997; *Enciclopedie de filosofie și științe umane*, 1996, Instituto Geografico De Agostini, Novara, trad. rom. Editura All Educațional, 2004; Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, București, Editura Meridiane, 1981, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, București, Editura Meridiane, 1970; Platon, în mod special dialogurile: *Republica*, *Phaidros*, *Banchetul*, *Hippias Maior*, *Ion* și *Timaos*; Aristotel, în mod special *Metafizica*, *Despre suflet* și *Poetica*; Umberto Eco, *Istoria Frumuseții*, București, Editura RAO, 2005.

¹¹⁸ *Weltanschauung*, termen german care poate fi tradus prin viziune, concepție (tablou, imagine) asupra lumii. Conceptul a fost impus în filosofie de Wilhelm Dilthey, care în scrierile apărute în volumul *Doctrina Weltanschauung-ului* (1906), interpretează dezvoltarea istorică ca o succesiune de *Weltanschauung-uri*, proprii unei anumite epoci. *Weltanschauung* înseamnă, așadar, un mod specific de practicare a vieții oamenilor dintr-o anumită epocă, o sinteză de atitudini și anumite constelații de valori, practici științifice și artistice unitare, sisteme proprii de

asupra lumii, caracteristice marilor epoci culturale pe care Europa le-a cunoscut de la vechii greci încoace. Prin urmare, o analiză a artei – a practicilor artistice și a reflecției despre artă – ar trebui să fie precedată de o bună înțelegere a *Weltanschauung*-ului, a cadrelor de gândire și mentalităților¹¹⁹ specifice perioadei analizate.

Din această perspectivă, trebuie spus că vechii greci erau posesorii unui uimitor *Weltanschauung* în care ideea de *cosmos* (conceptul prim de la care trebuie să plecăm pentru a înțelege lumea greacă veche) unifica într-o viziune necontradictorie atât *lumea*, în diversitatea manifestărilor sale, cât și *reprezentările* umane ale acestei lumi.

În mentalitatea omului grec religia, știința, arta și filosofia erau percepute ca fațete complementare ce alcătuiesc *întregul* reprezentărilor omenești despre lume. O lume dominată de ordine, armonie și frumusețe. Nu întâmplător, între alte accepții, cosmosul însemna în limba greacă veche și „podoabă”. „Grecii în fond au denumit universul pornind de la «podoabă», pentru diversitatea elementelor și Frumusețea stelelor. La greci lumea se numea *Kósmos*, ceea ce înseamnă «podoabă». Și cu adevărat, cu ochii trupului, nimic nu putem vedea mai frumos decât această lume.”¹²⁰

Cosmosul¹²¹ reprezintă starea lumii actuale, ordinea ce a urmat stării primordiale, haosului, adică stării de indistinție, de amestec eterogen în care se aflau inițial elementele lumii. Cosmosul înseamnă *ordonarea* de către zei a elementelor *preexistente* ale lumii și, din această perspectivă, trebuie reținut că, în mentalitatea vechilor greci, apariția lumii nu este legată de creația *ex nihilo*, specifică religiilor de sorginte biblică (iudaism, creștinism, islamism). Lumea a fost pusă *în ordine* de către zei și nu creată... La început a fost haosul, apoi zeii, care erau în

convingeri și credințe etc. (Vezi Wilhelm Dilthey, *Esența filosofiei*, București, Editura Humanitas, 2002, în mod special, cap. II, pp. 90–123 și *L'Enciclopedia della Filosofia e delle Scienze Umane*, 1996, Istituto Geografico De Agostini, Novara, trad. rom. Editura All Educational, 2004, p. 1177).

¹¹⁹ „O mentalitate, ca dat colectiv, implică o tramă, o țesătură de referințe implicite, chiar un fel de nebuloasă, mai degrabă decât un sistem... Mentalitățile presupun deci un domeniu mai vast și mai puțin structurat decât ideile, doctrinele și istoria lor. În ultimă instanță, mentalitatea operează cu un succedaneu popular a ceea ce germanii definesc ca *Weltanschauung*. Mentalitatea se modifică foarte lent. Notabil de stabilit se reliefează ceea ce adesea se definește ca *utilaj mental* sau ca mănunchi de *obiecte nodale* mentale, în care se încorporează esența modalităților de gândire și a cadrelor logice, a elementelor cheie de viziune asupra lumii, ilustrate de către vocabularul și sintaxa limbii, de percepția spațiului și timpului, a naturii, societății, divinității, nevoii oamenilor, de miturile și clișeele de gândire, de imaginarea vieții, a morții și a dragostei... Mentalitățile se exprimă în conglomerate de valori, îndeosebi în valori-cheie... ca metavalori.” (Vezi Eugen Cizek, *Istoria Romei*, București, Editura Paideia, 2002, cap. „Roma eternă”, p. 15)

¹²⁰ *Apud* Isidor din Sevilla, în *Istoria frumuseții*, ediție îngrijită de Umberto Eco, București, Editura RAO, p. 82.

¹²¹ Bogăția de înțelesuri ale acestui termen prim al lumii intelectuale grecești este deconcertantă: a merge ori a mărșălui în ordine, a pune totul în ordine, a se așeza în ordine, ordinea stabilită de stat, ornament, podoabă, glorie, onoare, rânduială, orânduire, lume, univers, armonie, etc. (Vezi Gheorghe Vlăduțescu, *O enciclopedie a filosofiei grecești*, București, Editura Paideia, 2001, p. 152.)

același timp și regiuni ale lumii, Pământul, Tartarul, Eros, Uranos ș.a.m.d., în generații succesive, mijlocite, până la Zeus și lumea (ordinea) sa¹²².

*Conceptul central al Weltanschauung-ului grecesc este ordinea (kosmos-ul)*¹²³ și nu creația, fapt relevat constant de reflecția filosofică și științifică grecească. Astfel, savanții greci nu erau preocupați de identificarea creatorului lumii. Ei erau interesați să cunoască felul în care este organizată și ordonată lumea și, mai ales, să investigheze scopul pe care-l urmăresc în „comportamentul” lor lucrurile ce compun lumea. „Efortul întreprins de gânditorii greci duce progresiv la căutarea unei unități a fenomenelor... Filosofia greacă în ansamblul ei va fi în căutarea acestei identități și a acestei unități care îi va oferi cheia ordinii cosmosului.”¹²⁴ Faptul că lumea este organizată după principii de ordine și raționalitate era pentru lumea greacă ceva ce ține de domeniul evidenței. În acest sens, distincția fundamentală pe care o făceau cugetătorii greci era aceea între *fenomen* (ceea ce ține de aparență, de iluzie, de lumea simțurilor noastre) și *esență* (ceea ce este real, ceea ce are ființă și dăinuie și la care omul are acces prin gândire). În planul cunoașterii, această distincție ia forma raportului dintre *doxa* și *episteme*¹²⁵. Fenomenele, ceea ce apare, ne sunt date prin intermediul simțurilor, în timp ce esența este dobândită prin

¹²² Cf. Gheorghe Vlăduțescu, *op cit.*, p. 295.

¹²³ *Kosmos* înseamnă, cum spuneam, în același timp „univers vizibil” și „ornament”. Prin tradiție, primul care ar fi folosit, pentru caracterizarea universului, cuvântul *kosmos* a fost Pitagora. La Empedocle, *kosmos* însemna „ordine” (ordinea acestui univers), în timp ce la Heraclit ordinea cosmică este asimilată cu *logosul*, cu Legea naturală. Heraclit numea divină legea care asigură ordinea lumii, după cum și Platon, pe urmele gânditorului din Efes, considera același lucru. Ideea de ordine tinde să fie asimilată, după sec. V î.H., cu ideea de *nomos*, idee care însemna „obicei, convenție, normă”. *Kosmosul* dobândește, astfel, o coloratură etică și, în general, umană, odată cu disputele dintre *nomos* și *physis*, adică dintre ideea de ordine-convenție și ideea de ordine-natură a lucrurilor. (Vezi Gheorghe Vlăduțescu, *op cit.*, p. 153)

¹²⁴ Peirre Auregan, Guy Palayret, *Zece etape ale gândirii occidentale*, București, Editura Antet, 1998, p. 15.

¹²⁵ Distincția *doxa–episteme*, fundamentală în lumea greacă, are în vedere modalitățile de cunoaștere: comună și științifică. În exercițiul ei comun, obișnuit, gândirea este generatoare de opinii, de păreri, de *doxa*; ele sunt expresii ale unor convingeri individuale extrem de puternice și înrădăcinate în ființa fiecăruia dintre noi și de aceea pot fi confundate foarte ușor cu adevărul; pentru conștiința individuală, părerile sunt imagini ale adevărului, numai că ceea ce reprezintă adevăr pentru unii este fals pentru alții; prin urmare, „jungla” părerilor ne conduce la ideea că toți sunt în posesia adevărului și, totodată, nimeni. Cunoașterea ca *episteme*, cunoașterea obiectivă, cunoașterea a ceea ce este, transgresează limitele conștiinței individuale, căci ea este și *purtătoare* de *episteme*; ea recunoaște, prin reamintire, adevărurile care au fost înscrise în ea de către zei, înainte de a se uni cu corpul nostru. Prin urmare, ajungem la *episteme*, la cunoașterea obiectivă, la revelarea a ceea ce este, prin dezvăluire, prin descoperire, prin eliminarea elementului de subiectivitate, altfel spus, prin eliminarea părerilor. Deci conștiința noastră se exercită dual, pe de o parte ea este izvorul opiniilor variabile și, totodată, este purtător de adevăruri obiective. Această distincție urmează, cum spuneam, distincției dintre fenomen și esență, dintre ceea ce nu are ființă prin sine, ceea ce pare a fi, și ceea ce există prin sine, ceea ce este și are ființă prin sine. Formularea lui Platon din dialogul *Timaios*, fr. 28a, este revelatoare: „Așadar, după părerea mea, mai întâi trebuie să facem următoarea distincție: ce este ființă veșnică, ce nu are ființă. Ceea ce este veșnic identic cu sine poate fi cuprins de gândire printr-un discurs rațional, iar ceea ce devine și piere, neavând niciodată ființă cu adevărat, este obiectul opiniei și al sensibilității iraționale.” (Vezi Platon, *Dialoguri*, IV, Editura Humanitas, București, p. 287)

intervenția facultăților gândirii. „Grecii nu aveau termeni care să corespundă celor de «a crea» și «creator» – și am putea spune că n-aveau nevoie de el. Le era de ajuns termenul «a face» (*poiein*). Și nici pe aceasta nu-l aplicau artei și unor artiști, ca sculptorii și pictorii; căci aceștia nu efectuau lucruri noi, ci doar reproduceau cele ce sunt în natură.”¹²⁶

Revenind, semnificațiile artei în lumea grecească veche pot fi decelate numai dacă le raportăm la această viziune ordonatoare asupra lumii, în care zeii sunt implicați în calitatea lor de demiurghi¹²⁷. Cuvântul *demiurgos* („făuritor, meșteșugar”) era utilizat de vechii greci pentru a-i desemna atât pe zeii fondatori de lume, așa cum apar ei în *Theogonia* lui Hesiod de pildă, – care au trecut lumea, prin fapta lor, de la haos la cosmos –, pe eroii mitici considerați oameni demiurgici de o neobișnuită ingeniozitate și forță, adesea zeificați postum și socotiți zei secundari sau semizeii, cât și pe oamenii obișnuiți, cei care lucrează pentru popor (obște) sau cei care exercită o meserie¹²⁸.

Prin urmare, omul este văzut asemeni zeilor, el este un demiurg, condiție pe care a dobândit-o, cum se știe din mitologia greacă, prin Prometeu. Într-o anumită variantă mitologică narativă, Prometeu ar fi primit de la Zeus însărcinarea să atribuie animalelor și oamenilor anumite înzestrări pentru a putea supraviețui. Prometeu l-ar fi modelat pe om sub Pământ, cu ajutorul focului, din lut, dar a uitat să-l înzestreze cu mijloace de supraviețuire așa cum a procedat cu celelalte vietăți. Muștră de propria conștiință, Prometeu a furat focul din Olimp și i-a învățat pe oameni secretul zeiesc al meșteșugurilor¹²⁹. Omul devine astfel asemănător zeilor; el este chiar

¹²⁶ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, ed. cit., p. 348.

¹²⁷ De pildă, sarcina poeziei este intim legată de cunoașterea prezenței zeilor în viața oamenilor. „Întrucât zeii nu există numai pentru ei înșiși, ci acționează și în cuprinsul realității concrete a naturii și ale întâmplărilor omenești, sarcina poeziei este și aceea de a cunoaște prezența zeilor în lucrurile omenești, de a interpreta aspectul particular al evenimentelor naturii, al faptelor și destinelor omenești în care apar angajate puterile divine și, prin aceasta, de a împărtăși cu preotul și profetul opera proprie acestora. Stând pe pozițiile prozaicelor noastre reflecții actuale, noi explicăm fenomenele naturii pe baza unor legi și forțe generale, iar acțiunile oamenilor prin intențiile lor interioare și scopurile lor conștiente; poezii elini însă căutau să vadă pretutindeni în jurul lor ceea ce este divin și, în timp ce făceau din activități omenești acțiuni ale zeilor, creau prin această interpretare diferite laturi în care zeii păreau puternici.” (Vezi G.W.Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, București, Editura Academiei, 1966, p. 489.)

¹²⁸ Platon este cel care fixează în conștiința cultă a grecității ideea că universul este opera Demiurgului. În dialogul *Timaios*, în principal, Platon interpretează filosofic ceea ce exista în mentalitatea greacă veche ca o convingere de la sine-înțeleasă: zeii sunt demiurghi. „Demiurgul a alcătuit Universul din tot focul, toată apa, tot aerul și tot pământul, nelăsând afară nici o parte și nici o putere a nici unui, urmărind ca totul să fie o viețuitoare cât mai întreagă cu putință și desăvârșită, alcătuită din părți desăvârșite; apoi ca Universul să fie unic, nelăsând în afară nimic din care s-ar fi putut naște o altă lume... Demiurgul a alcătuit Universul din toate elementele în întregul lor, ca un tot unic, desăvârșit, nesupus bătrâneții și bolii. Iar ca formă... Demiurgul a făurit Universul în formă de cerc și de sferă, având peste tot extremele depărtate de centru – dintre toate formele, cea mai desăvârșită și mai asemănătoare cu sine.” (Vezi Platon, *Timaios*, fr. 33 a-c, în *Opere complete*, IV, București, Editura Humanitas, p. 293.)

¹²⁹ O variantă a acestui mit este prezentată de Platon în dialogul *Protagoras*, fr. 320d-322 d. (Vezi Platon, *Opere complete*, I, București, Editura Humanitas, 2001, pp. 517-520.)

prin natura lui omenească un demiurg, un ziditor¹³⁰. Precum zeii, omul are posibilitatea de a produce *propria ordine* în lume, un *cosmos uman* diferit de cel zeiesc, dar în strânsă analogie cu el. De aceea *téchnē*, arta în înțeles grecesc, se referă și la condiția noastră omenească de ființă care produce o ordine a obiectelor care nu sunt date în natură ca atare. Omul este prin *téchnē*, prin puterile sale ordonatoare, asemănător zeilor. Ca și zeii, prin *téchnē* omul generează cosmos, adică ordonează într-o *nouă formă* materialele preexistente.

Cosmosul, ordinea lumii reprezintă, așadar, conceptul unificator al multitudinii de elemente ce compun *Weltanschauung*-ul grecesc vechi. Universul în ansamblul lui, zeii și oamenii își corespund ca părți ale unui întreg ordonat.

Viziunea lui Aristotel asupra universului surprinde, de pildă, modul în care omul grec se percepea pe sine ca parte a lumii sublunare cât și, prin mijlocirea zeilor, a lumii supralunare. Pentru Aristotel, există o deosebire de natură între lumea supralunară, lumea divinității, a corpurilor cerești, numite și substanțe primare, și lumea sublunară, a substanțelor secundare, lumea oamenilor. Dacă lumea sublunară este alcătuită din patru elemente constituente – pământ, aer, foc și apă – „corpurile cerești, pe care Aristotel le numește adeseori *corpuri divine*, sunt realizate dintr-un material deosebit, al cincilea element sau «cvintesența»... corpurile cerești, fiind divine, trebuie așadar, să fie vii și inteligente”¹³¹. În această privință, Aristotel sintetizează în fond o mentalitate populară, chiar dacă nu este de acord cu antropomorfizarea divinităților. „De la străbunii din cele mai vechi vremuri a ajuns până la urmași, într-o formă mitică, tradiția că ele, corpurile cerești, sunt divinități, și că divinitatea îmbrățișează lumea întreagă. Adaosurile făcute mai târziu, în chip de poveste, la acest sâmbure al tradiției urmarea să impresioneze gloata în interesul ordinii legale și al binelui obștesc. Așa a ajuns să li se atribuie chipuri omenești sau să fie înfățișați ca asemănători cu fel de fel de animale... Dacă însă dăm la o parte toate aceste adaosuri și reținem doar sâmburele de la început, anume că substanțele primare sunt divinități, ne vom încredința (că în cazul lor) e vorba de revelație divină.”¹³²

Universul este, așadar, însuflețit, inteligent, fapt pe care și Platon îl surprinde tot în dialogul *Timaios*, fr. 29e-c: „Astfel încât se poate zice că această lume prin proveniența zeului

¹³⁰ „Teoria greacă timpurie despre facerea lumii, teogonia și cosmogonia erau modelate pe noțiune de «naștere», cu totul alta decât cea de creație. Iar Platon... își imagina facerea lumii ca o zidire a ei de către Demiurgul divin, care a făurit-o, însă nu din nimic, ci din materie și conform unor idei preexistente. După opinia lui Platon, Demiurgul trebuie înțeles ca un ziditor al lumii, nu ca un creator.” (Cf. Władysław Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, ed. cit., p. 358)

¹³¹ Jonathan Barnes, *Aristotel*, București, Editura Humanitas, 1996, p. 101.

¹³² Aristotel, *Metafizica*, XII, 8, 1074b1-10, traducere de Ștefan Bezdechi, București, Editura IRI, 1996, p. 456.

este cu adevărat o ființă însuflețită și inteligentă”¹³³. Universul posedă așadar o *finalitate*, un scop spre care tinde prin el însuși. A cunoaște scopurile intrinseci ale acestuia, era considerat în lumea greacă activitatea cea mai de prețuit, singura în acord cu demnitatea umană și aceasta era *contemplația*¹³⁴. Există o singură activitate similară cu cea a contemplației: de a deveni un bun cetățean.

În rezumat, dacă Universul este starea de cosmos modelată de Demiurg, înseamnă că acesta este totodată și bun și frumos¹³⁵. Așa se explică, de ce valorile cardinale ale lumii grecești – Frumosul, Adevărul și Binele – trebuie văzute ca „specii” ale acestei unități ordonatoare a lumii, între care există multiple relații de interconectare și transfer semantic reciproc¹³⁶. Dacă avem în vedere acest fapt, atunci nu vom mai fi mirați că în lumea greacă frumosul este definit prin intermediul binelui, iar binele prin intermediul adevărului și frumosului. Vom reveni asupra acestei circularități în definiție când vom trata ideea de frumos în lumea greacă veche.

3. Între apolinic și dionisiac – practici artistice și reprezentări teoretice

Cum spuneam, orice încercare de înțelegere a *Weltanschauung*-ul grecesc vechi trebuie să cuprindă și un capitol special dedicat zeităților. Practicile artistice grecești, reprezentările despre artă și frumos, vin în prelungirea unei mentalități populare dominate de sentimentul sacrului și al credinței într-o lume populată de zeități de tot felul, de spirite bune ori malefice. Grijă grecului de a capta bunăvoința zeilor era majoră, mai ales prin formele de cult cunoscute la toate comunitățile

¹³³Platon, *Dialoguri*, IV, ed. cit., p. 290.

¹³⁴ Contemplația este un concept estetic creat de pitagoreici. „Ei au pus în contrast contemplația cu activitatea, adică poziția spectatorului cu cea a executantului... Pitagora compara viața cu jocurile la care unii vin să ia parte la întreceri, alții să cumpere și să vândă, iar alții, în fine, ca să privească. Această din urmă poziție era considerată cea mai înaltă, din cauză că e adoptată nu din dorința de glorie sau de a câștiga, ci numai pentru a dobândi cunoaștere. Conceptul de contemplație îmbrățișa deopotrivă vederea frumosului și a adevărului.” (Vezi Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, I, *Estetica antică*, București, Editura Meridiane, 1970, p. 131.)

¹³⁵ „...dacă acest cosmos este frumos și Demiurgul este bun, e limpede că, în timp ce-l făurea, acesta a privit la modelul veșnic. Iar dacă, ceea ce nici să rostim nu ne este îngăduit, cosmosul n-ar fi frumos și Demiurgul ar fi rău, acesta s-ar fi uitat la modelul devenirii. Este însă limpede, că în timp ce-l făurea, acesta a privit la modelul veșnic, căci, dintre cele născute Universul este cel mai frumos, iar dintre cauze, Demiurgul este cea mai bună. Fiind născut așadar în acest fel, cosmosul a fost făurit după modelul care poate fi conceput cu rațiunea, printr-un discurs rațional, și care este mereu identic cu sine.” (Vezi Platon, *Timaios*, fr. 29 a-b, ed. cit., p. 288.)

¹³⁶ În dialogul lui Platon, *Republica*, apare atât distincția dintre cele trei valori cardinale: Frumos, Bine și Adevăr (exact în această ordine), cât și „comunicarea” reciprocă dintre ele, în contextul proiectului cetății ideale. Vezi Viorel Cernica, *Cetatea sub blocada ideii. Schiță fenomenologică a istoriei gândirii politice*, Iași, Editura Institutul European, 2005, pp. 61-65. Aceeași distincție apare și în dialogul *Phaidros*, fr. 246 e, în contextul în care Platon vorbește despre partea care se înrudește cu divinul, respectiv despre sufletul nemuritor. „Iar Divinul este frumos, înțelept și bun și în toate celelalte chipuri la fel de minunate. Și aripile sufletului se hrănesc tocmai cu bunurile acestea și de la ele își sporesc puterea, în timp ce răul și urâtul și toate câte-s potrivnice celor dinainte le vlăguiesc și le aduc pieirea.” Platon, *Phaidros* în vol. *Opere*, IV, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, p. 443.

arhaice: rugăciunea, purificarea, sacrificiul și respectarea sărbătorilor. Solidaritatea comunității grecești este dată, fără îndoială, de faptul credinței în aceeași zei.

Totodată, trebuie spus că nu numai sentimentul sacrului explică solidaritatea comunității vechi grecești, ci și sentimentele civice legate de viața în cetate. Cum se știe, grecii au inventat un lucru unic în lumea antică: democrația. Or, cetatea grecească și organizarea ei democratică au modelat mintea grecilor în aceeași măsură ca și religia¹³⁷. Aici, în simbioza dintre religios și civic¹³⁸, probabil că ar trebui căutat „miracolul” grecesc. Oricum, între spațiul religios și cel civic există o anumită cauzalitate circulară, iar practicile artistice și gândirea despre artă trebuie înțelese plecând de la această realitate primordială.

Există la acest nivel o tensiune (benefică artei) între sentimentul sacrului și sentimentul civic, între omul grec religios și cetățeanul grec. Pe de o parte, omul grec se închina la zei, pe de altă parte, cetățeanul grec se mândrea că, spre deosebire de barbari, el se pleacă numai în fața legilor. Or, se știe, legea reprezintă autoritatea între egali și, prin urmare, cetățeanul grec recunoaște doar formele impersonale de autoritate. Ca în toate celelalte, și în acest segment de viață, grecii au găsit măsura în ceea ce se numește antropomorfism, reprezentarea zeilor după model omenesc. „...oamenii își reprezintă chipurile zeilor, asemenea lor înșile, tot așa cum își reprezintă și viețile zeilor.”¹³⁹

¹³⁷ Polis-ul, orașul-stat, creație unică în lumea Antichității, era mai mult decât o formă de organizare politică, era un sistem de viață, un mod de a fi în lume al omului. Grecii nu-l defineau pe om ca fiind o ființă rațională, ci ca o ființă socială („viețuitor politic” cum se exprimă Aristotel) care trăiește în polis, conceput ca o formă de organizare naturală, ca un produs intențional al naturii. Deși este o asociere între familii, cetatea este un produs „natural”, în sensul că ea este o creație a vieții omului, în scopul propriei perpetuări. Concepția lui Aristotel sintetizează aceste convingeri grecești: „Comunitatea primă a mai multor familii, realizată dintr-o necesitate care nu este efemeră, este statul. În mod natural, el poate fi socotit o colonie de familii... comunitatea deplină, pentru a spune astfel, formată din mai multe sate, este cetatea, care atinge limita totalei autarhii și care se creează în vederea vieții, deși dăinuie în vederea unei vieți mai bune. De aceea, întreaga cetate are un caracter natural, chiar dacă și comunitatea primă este astfel... Din această rezultă că cetatea este naturală și că omul este în mod natural un viețuitor politic...” (Cf. Aristotel, *Politica*, fr. 1252 b15 – 1253 a 5-10, București, Editura IRI, 2001, pp. 19-20)

¹³⁸ „Nu conștiința morală a individului, ci statul însuși, ca entitate politică, avea obligații față de zei. Ca urmare, instituțiile religioase depindeau de instituțiile politice. Întreaga activitate a templelor, a preoților și a tuturor slujitorilor lor era subordonată legilor și controlului autorității statului. Preoți și ceilalți slujitori ai templelor erau slujbași ai statului, delegați ai comunității pe lângă divinitate pe care o serveau. În cadrul unei religii fără dogme și fără texte sacre, cum era religia greacă, preoților nu li se cerea nici o pregătire teologică specială – ca în alte țări ale lumii antice nu constituiau o pătură socială superpusă și privilegiată – ca în Egipt, Mesopotamia, India etc. Nu li se pretindea să aibă o vocație religioasă. Orice cetățean care se dovedise loial statului putea deveni preot, nu pe baza unor competențe specifice, ci prin alegere, sau cu totul întâmplător – prin tragere la sorți... Această fizionomie reală și această funcție socială a religiei grecești explică influența ei în diferitele domenii ale artei.” (Cf. Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, București, Editura Saeculum I.O. 2003, pp. 125-126)

¹³⁹ *Idem*, Aristotel, *Politica*, ed. cit.

Universul devine astfel inteligibil, pentru că zeii sunt asemănători oamenilor – știm tot atâtea despre ei, câte știm despre oameni. Această convingere care fundează umanismul grecesc¹⁴⁰ a lăsat urme adânci asupra practicii și gândirii artistice. „Ceea ce distinge arta greacă de arta altor culturi antice – și acesta este marele său titlu de glorie, care a fundamentat și a influențat în mod decisiv asupra dezvoltării de mai târziu a artei europene – este umanismul său. Umanism – adică plasarea omului (sau a divinității –, dar umanizate) în centrul interesului... Subiectul artei nu mai este acum animalul – cum era atât de frecvent în arta egiptenilor, a asirienilor sau a perșilor. Tema unică a artei a devenit omul. Imaginea lui este creată de artist, nu investită cu un sens simbolic sau cu o funcție magică, ci pentru frumusețea proprie. *Omul este măsura tuturor lucrurilor*: dictonul acesta este (cu un sens independent de cel pe care-l dă Protagoras) însăși formula artei și întregii culturi grecești.”¹⁴¹

Zei greci sunt, cum s-a mai spus, foarte strâns legați de viața cetății, iar devoțiunea față de zei nu era numai un act de credință, ci și un act civic. Așa se explică de ce toate cetățile grecești, fără excepție, erau patronate de zei, iar formele artistice vizuale sunt legate, în primul rând, de celebrarea acestora prin sanctuare, temple, picturi etc. „Conform tradiției, panteonul grecesc număra doisprezece zei importanți, venerați în întreaga lume greacă, dar având adesea particularități locale... Unele sanctuare erauenerate în întreaga Grece – cel al lui Apollo, la Delfi, cel al lui Zeus, în Olimp.”¹⁴² Prin urmare, fără o bună reprezentare a religiei politeiste grecești, fără a cunoaște țesătura foarte complexă de relații dintre zei, ori o bună cunoaștere a *caracterului* lor, nu putem ajunge pe deplin la înțelesurile artei grecești. Cum remarcă Hegel: „Arta a fost în Grecia cea mai înaltă expresie a absolutului, iar religia greacă este religia însăși a artei”¹⁴³.

Friedrich Nietzsche, celebrul filosof și estetician german, a pus în evidență, ca nimeni altul, poate, influența religiei asupra artei grecești. Spre deosebire de înaintașii săi care susțineau că idealul de clasicitate, de ordine, măsură și liniște sufletească este ilustrat de arta vizuală greacă, Nietzsche a susținut că arta greacă, dar și *arta în genere*, ar trebui înțeleasă prin intermediul a două concepte antitetice: *apolinic și dionisiac*, concepte inspirate din reprezentările

¹⁴⁰ Umanismul grecesc este cuprins în fraza filosofului Protagoras, citată de Platon în dialogul *Theaitetos*, fr. 151 e-152 a: „Individul este măsura tuturor lucrurilor: a celor existente întru cât există, a celor inexistente întru cât nu există”. (Vezi Platon, *Theaitetos* în, *Dialoguri, Opere*, VI, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 193.

¹⁴¹ Cf. Ovidiu Drimba, *op. cit.*, p. 126.

¹⁴² Pierre Auregan, Guy Palayret, *Zece etape ale gândirii occidentale*, București, Editura Antet, 1999, p. 10.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 22.

vechi grecești ale celor doi zei: Apollo și Dionysos¹⁴⁴. „Cele două zeități ale artei, Apollo și Dionysos, ne fac să ajungem la concluzia că, în universul grecilor, exista un contrast uriaș, atât în originar, cât și în finalitate, între artele plastice (cele apolinice) și cea neplastică (muzica), adică arta lui Dionysos.”¹⁴⁵

Până la Nietzsche, se vorbea cu precădere despre idealul de clasicitate atins de arta greacă – dorința de echilibru și armonie, de măsură și acord, de înțelegere și pace, ori de concordanță și proporție, elemente gândite prin analogie cu reprezentarea canonică a zeului Apollo, zeul luminii și artelor, și mai puțin cu cealaltă fațetă a omului grec, reprezentat de Dionysos și sărbătorile dionisiace, în care pasiunea dezlănțuită și irațională, manifestarea dorinței nestăpânite, înflăcărarea și entuziasmul, patima sentimentului etc. puneau stăpânire deplină pe sufletul oamenilor până la delir și nebunie. „Armonia senină, înțeleasă ca ordine și măsură, se manifestă în ceea ce Nietzsche definește drept Frumusețe apolinică. Dar acest tip de Frumusețe este în același timp un paravan care încearcă să estompeze prezența unei Frumuseți dionisiace răvășitoare, care se face cunoscută nu prin formele de manifestare exterioară, ci prin ceea ce este dincolo de ele. Aceasta este o Frumusețe voioasă și primejdioasă, în antiteză cu rațiunea și, adesea, reprezentată ca posedare și nebunie: este jumătatea nocturnă a blândului cer al Aticii care se umple de mistere inițiatice și de obscure ritualuri de sacrificiu, cum ar fi misterele de la Eleusis și riturile dionisiace. Această Frumusețe nocturnă și tulburătoare va rămâne ascunsă până în perioada modernă, pentru a se transforma mai apoi, printr-un gest de revanșă față de frumoasa armonie clasică, în acel izvor tainic și vital al manifestărilor contemporane ale Frumuseții.”¹⁴⁶

¹⁴⁴ Zeul Apollo era patronul templului care îi purta numele din celebra localitate greacă Delfi, din insula Delos. Timp de peste o mie de ani, până în secolul al IV-lea d.H., oamenii din întreaga Grece, dar și din alte zone, veneau la Delfi pentru a consulta oracolul pentru cele mai felurite interese. Templul marca, în viziunea greacă veche, centrul lumii, iar dorința de a-l vizita cel puțin o dată în viață era exprimată de fiecare grec în parte. De aceea Delfi era, cum se tot spune, capitala religioasă și morală a lumii clasice grecești. Templul lui Apollo din Delfi adăpostea și o serie de inscripții între care cunoscutul adagiu socratic „Cunoaște-te pe tine însuși” și celebrele îndemnuri la cultivarea virtuților, cumpătare și măsură: „Cel mai drept este cel mai frumos”; „Respectă limita”, „Urăște *hybris*-ul” (aroganța), „Nimic în exces”. Cum arată și Umberto Eco, „pe aceste reguli se întemeiază bunul-simț grec al Frumuseții, în consens cu o viziune a lumii care interpretează ordinea și armonia drept ceva menit să pună stavilă celui *Chaos care cascade*, din a cărui gură, din spusele lui Hesiod, s-a slobozit afară lumea. Este o viziune pusă sub oblăduirea lui Apollon, care de altfel este înfățișat printre Muze pe frontonul dinspre apus al templului din Delfi. Dar în același templu, apare frecvent, pe frontul opus, dinspre răsărit, Dionysos, zeul haosului și al neînfrânatei încălcări a oricăror reguli. Prezența simultană a două divinități antitetice nu e întâmplătoare, chiar dacă a fost reliefată drept temă majoră abia în epoca modernă, prin scrierile lui Nietzsche”. (Vezi Umberto Eco, *Istoria Frumuseții*, ed. cit., p. 54-55.)

¹⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, în vol. *De la Apollo la Faust*, București, Editura Meridiane, 1978, p. 180.

¹⁴⁶ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 58.

II. Cuvintele fundamentale ale esteticii grecești. Teorii asupra artei și frumosului

După o analiză a *Weltanschauung*-ului grecesc vechi, a cadrelor de gândire în cuprinderea cărora sunt plasate toate reprezentările teoretice asupra artei și frumosului, altfel spus, după dezvoltarea marilor supoziții care sunt activate *implicit* în vorbirea *explicită* despre artă și frumos, firesc este să urmeze o investigație a *cuvintelor fundamentale explicite* prin intermediul cărora vechii greci își reprezentau, judecau și evaluau fenomenele numite de noi astăzi – estetice. Aceste cuvinte fundamentale formează, cum am mai spus, rețeaua conceptuală a esteticii grecești, rețea care a modelat apoi sensibilitatea și gândirea estetică europeană. Între aceste cuvinte fundamentale, ne vom opri cu precădere la conceptele-ancoră: *artă și frumos*, după câteva precizări metodologice și o succintă incursiune în înțelesurile atribuite de greci sufletului.

1. Precizări metodologice

Cum spuneam în introducere, estetica filosofică sau filosofia artei nu investighează arta în nemijlocirea ei, ci *rețeaua conceptuală care formează universul reprezentărilor și gândirii despre artă*. Altfel spus, estetica filosofică nu se situează la nivelul *actului nemijlocit* al percepției și receptării operei de artă, ci are în vedere *ceea ce se spune despre* opera de artă. Din această perspectivă estetica propune o *analiză a limbajului conceptual*, ce rezultă din aprecierile *explicite* generate de contactul nemijlocit cu obiectul estetic, cu scopul de a descifra *natura și mecanismele gândirii despre artă*. De aceea, cum mai spuneam, estetica filosofică este un discurs de gradul doi, o prelucrare a *vorbirii explicite* despre artă. Ea are ca obiect de studiu, *reprezentările conceptuale* asupra artei – investigațiile istoricilor artei, analizele estetice specializate pe anumite domenii de creație artistică, tratatele și manualele de îndrumare a creației artistice, mărturiile artiștilor despre ei înșiși etc.

Desigur, cum am arătat, această analiză trebuie precedată de o bună cunoaștere și înțelegere a *Weltanschauung*-ului, a cadrelor de gândire, a marilor supoziții care apar *implicit* în vorbirea *explicită* despre artă. Când rostim *explicit* cuvântul „artă”, noi *deja* am atribuit un înțeles *implicit* acestui cuvânt; tot astfel se întâmplă și cu toate celelalte concepte generice.

Din această perspectivă, *înțelesurile implicite au rol modelator asupra rețelei conceptuale explicite*. În contextul acestor înțelesuri de fundal (ele sunt numite și pre-judecăți, în sensul de judecăți preformate) se plasează orice dezbatere asupra înțelesurilor artei și frumosului. În alte

cuvinte, *Weltanschauung*-ul unei culturi determinate, marile cadre de gândire și sensibilitate, cultura greacă în cazul nostru, sunt activate continuu în ceea ce se spune explicit despre artă și frumos.

Prin urmare, în ordinea metodei, esteticianul care inițiază investigații istorice trebuie să parcurgă un dublu traseu de analiză:

1. Pe de o parte, un drum de la *universal la individual*: adică de la ceea ce este implicit, de la marile cadre de gândire și sensibilitate (universalul care este permanent activ în orice act de vorbire și cunoaștere), către rețeaua conceptuală explicită, respectiv către cuvintele fundamentale dispuse în relații semantice reciproce (generalitatea conceptuală specifică, cuvintele fundamentale în care sunt *reprezentate teoretic explicit* arta și frumosul) și, respectiv, către obiectul estetic, opera de artă în concretețea sa (individualul, adică *acest* tablou, *această* sculptură, *această* poezie etc.). Succint, drumul gândirii trebuie să parcurgă itinerarul: cadre de gândire (universalul) → rețeaua conceptuală (generalul) → opera de artă determinată (individualul). O astfel de procedură se justifică logic, după principiul că ceea ce spunem despre toți, spunem și despre unii sau unul. Numai astfel, devin inteligibile arta și frumosul ca forme de viață, elemente aparținând întregului ființei omenеști *vii*.

2. Pe de altă parte, esteticianul trebuie să parcurgă drumul de la individual, de la opera de artă în concretețea sa, către general și apoi către universal. Faptul acesta devine evident dacă avem în vedere judecata de tip estetic. Subiectul logic într-o astfel de judecată este totdeauna un individual, în timp ce predicatul logic este totdeauna o generalitate, o clasă de obiecte, o valoare, care la rândul ei nu este un obiect. Or, generalitatea tinde către ceea ce este universal, adică valabil pentru toți. De pildă, enunțul: „Portretul poetesei Sappho, descoperit în orașul Pompei, este expresiv”, este un exemplu relevant în acest sens. Subiectul logic se referă la un individual ce poate fi ușor reperat – portretul poetesei Sappho descoperit în orașul Pompei – în timp ce predicatul logic, „expresiv”, un predicat de valoare, este o generalitate. Dar predicatul „expresiv” se poate aplica unui număr indefinit de portrete ori altor creații artistice, nu numai portretului poetesei Sappho. Termenul general „expresiv”, din enunțul despre care vorbim, este în fond un substitut al frumosului generic; el *tinde* către universalitatea ce-l subordonează, către frumosul generic, ca o ilustrare a realizării într-o operă de artă expresivă.

Desigur că ambele proceduri sunt egal îndreptățite. Numai că pentru perioada pe care o studiem, estetica grecească, este preferabilă utilizarea traseului universal → individual. Motivul

este simplu. Grecii înșiși gândeau astfel și, pe urmele lor, întreaga cultură europeană până în modernitate. Gândirea acestor perioade este dominată de raportul dintre Unul și Multiplu. Cum unitatea devine multiplicitate? Iată întrebarea care de departe a dominat agenda intelectuală a Antichității, a Evului Mediu și Renașterii. Drept care, vom apela la acest traseu al minții pentru a explica din interior, modul în care cei vechi au gândit arta și frumosul, printr-o dezvoltare a cuvintelor fundamentale specifice filosofiei grecești a artei.

2. Înțelesuri ale sufletului – incursiuni în universul dihotomiilor conceptuale grecești

Oricât ar părea de paradoxal, punctul de plecare în această analiză asupra artei și frumosului în gândirea greacă este condiționată de decelarea înțelesurilor unui termen prim, ce ocupă poziția unui principiu explicativ în integralitatea manifestărilor culturale și artistice grecești. Este vorba despre conceptul de *suflet*. Fără o bună reprezentare a sensurilor multiple ale acestui *mega-concept* (un concept-umbrelă, cum ar spune Umberto Eco) nu putem accede la specificul reprezentărilor despre artă și frumos în lumea veche europeană. Motivul este simplu. Toată gândirea și sensibilitatea greacă, speculațiile teoretice generate de reflecția asupra artei și frumosului sunt precedate de felul în care vechii greci *gândeau* sufletul. În fond, arta și frumosul sunt manifestări, forme de expresie ale sufletului omenesc. Chiar estetica, analiza teoretică a artei și frumosului, ne trimite cu gândul la suflet, pentru că *aesthesis*, partea de sensibilitate omenească, este o componentă a sufletului.

În viziune grecească și, mai apoi, general europeană, sufletul este nu numai izvorul tuturor faptelor umane, în fond numele rezumativ al condiției noastre omenești și, în ordinea cunoașterii, termenul prim din care extragem toate consecințele, ci și mediatorul dintre lumea sublunară, lumea pământească, și lumea supralunară, lumea divinității. Cum se știe, lumea este pentru grec un cosmos, o ordine divină. Demiurgul (numit de Platon și Marele Arhitect) care a trecut haosul, starea de nederminare a elementelor lumii, în regimul ordinii, în cosmos, a modelat lumea, cum spune Platon, după principiul interior lui, cel al perfecțiunii. Tot el a pus și lumea în mișcare, inclusiv prin intermediul sufletului, corpurile oamenilor. Sufletul este și el, așadar, de obârșie divină.

Trebuie spus că încă din perioada homerică, perioada în care gândirea simbolică arhaică se exprima cu precădere prin mit și rit, vechii greci au avut intuiția unității lumii și convingerea că celebrarea și (re)cunoșterea acestei unități reprezintă supremul Bine. Pentru vechiul grec

existau ample corespondențe între planul cosmic și cel uman, între sacru și profan. Ele erau stabilite ritualic, la nivelul practicării vieții de către oamenii obișnuiți, mai ales în zilele de sărbătoare, și conceptual de către filosofi. Integrarea în armonia lumii, desemna principala preocupare de ordin religios a omului grec. Ideea de individ uman, cu dramele și realizările sale lăuntrice, o găsim într-un plan secund. Esența unică din interioritatea individului uman, ceea ce numim noi astăzi Eu individual, se situează într-un al doilea plan, întrucât individul este văzut ca parte a universului, ca participant la ideea de armonie cosmică. De fapt, nu individul uman conta, ci colectivitatea în ansamblul ei, orașul-stat cu care individul, devenit cetățean, se identifica la nivelul conștiinței de sine. Filosofii au fost cei care au trecut de la gândirea simbolică, dominată de mituri, ritualuri și imagini, la gândirea conceptuală, argumentativă și justificativă.

Sufletul este, așadar, similar divinității, este o expresie a ei, o formă de manifestare. Divinitatea este prezentă în om prin suflet. Noi suntem purtători de suflet, de ceva ce nu este *al nostru*, în sensul că nu este produs de către noi. Astfel, atributele divinității sunt și atributele sufletului. Planul divin al lumii comunică cu planul corporal, material, prin intermediul sufletului. Cosmosul, ordinea, Divinul bun, frumos și drept este prezent și în sufletul nostru. Există o omologie, o asemănare de structură între om și univers, între divinitate și ființa umană. Omul este asemeni zeilor pentru că o parte din el este nemuritoare.

Există așadar, un macrocosmos dar și un microcosmos care își corespund pentru faptul că au ceva în comun: sufletul nemuritor. Prin urmare, unitatea divinității trece în pluralitatea corpurilor oamenilor. Ceea ce are esența sacră trece în lumea profană, multiplă, corporală, muritoare. Putem vorbi chiar de un izomorfism între lumea divinității și lumea omului, între această lume și lumea cealaltă. Toate aceste convingeri veneau, cum spuneam, din timpul homeric și ele au modelat prioritățile agendei intelectuale grecești. Între acestea, un prim loc ocupa problema imortalității sufletului.

Numai că această convingere a sufletului nemuritor a deschis o serie întreagă de alte probleme pe care mintea grecească a vrut să le rezolve și pe care ni le-a transmis și nouă. Este vorba, desigur, de problema raportului dintre corp și suflet, problemă rămasă deschisă și astăzi¹⁴⁷.

Moștenirea greacă, preluată apoi de învățătura creștină, a plasat corelația corp-suflet în prim-planul culturii europene. Diferența dintre aceste entități polare se realizează pe baza a două

¹⁴⁷ Vezi Angela Botez și Bogdan M. Popescu (coordonatori), *Filosofia conștiinței și științele cognitive*, București, Editura cartea Românească, 2002, o antologie de texte care face o radiografie a dezbaterilor internaționale actuale în jurul problemei *mind-body*.

criterii. Primul este *criteriul ontologic* ce poate fi enunțat astfel: corpul și sufletul au prin natura lor esențe distincte: unul este de natură materială; celălalt este de natură spirituală. Al doilea, derivând din primul, poate fi numit *criteriul temporalității*: corpul este muritor, în timp ce sufletul este nemuritor.

Odată cu primii filosofi greci, relația dintre trup și suflet este gândită, pentru a recurge analogic la algebră, sub forma unui binom, în sensul că acești doi termeni sunt așezați și gândiți împreună. Altfel spus, cei doi termeni sunt *corelativi* pentru că ei *nu pot fi gândiți independent unul față de celălalt*, înțelesul unuia antrenând, prin urmare, sensul celuilalt. În timp ce noțiuni precum greutate sau culoare pot fi gândite independent prin raportare la alți termeni, nu același lucru se întâmplă cu noțiuni de tipul: absolut-relativ, cauză-efect, pozitiv-negativ, compus-simplu, finit-infinit, soț-soție și, în cazul nostru, corp-suflet, și exemplele ar putea continua. Spre deosebire de noțiunile independente, cele corelative nu pot fi gândite decât împreună.

Faptul acesta produce implicații majore în gândirea de tip estetic. Toate conceptele estetice sunt valori, iar valorile, cum se știe, au apariții polare: frumos-urât, bine-rău, adevăr-fals, dreptate-nedreptate etc. Or, în judecățile de valoare, actele de judecare nu sunt constatative, neutrale, ci sunt exprimate acte de evaluare – exprimare explicită de preferințe individuale, subiective – cu ajutorul predicatelor generice de valoare. Când am exprimat judecata estetică „portretul x este un kitsch”, am activat în mod implicit reprezentări teoretice complexe legate de ceea ce înseamnă frumos. Kitsch-ul este un corelativ negativ al frumosului și, prin urmare, el nu poate fi definit și înțeles fără invocarea înțelesurilor acestuia.

Prin urmare, mentalitatea grecească ne-a transmis nu numai mesajul unității lumii, ci și marile dileme legate de dispunerea celor mai importante idei ale spiritului în structuri logice dihotomice, în polarități: bine-rău, frumos-urât, corp-suflet. Faptul acesta îl vom remarca atunci când vorbim despre configurația internă a sufletului, respectiv despre distincțiile cu care grecii operau în mod frecvent pentru a înțelege complexitatea gândirii și acțiunii omenești, inclusiv fenomenele legate de artă și frumos.

Revenind, pentru cultura europeană trupul și sufletul pot fi reprezentate, cel puțin dacă-i avem în vedere pe primii filosofi greci, sub forma unui binom, care generează alte două dihotomii fundamentale ale culturii europene: binomul *corporal* (material) – *spiritual*, respectiv binomul *muritor* – *nemuritor*. Aceste dihotomii decupează natura originară a omului așa cum apare el în

marile mituri cosmogonice sau, mai târziu, în expunerile ontologice pe care le propune gândirea filosofică.

Interesant de știut este faptul că termenii care desemnau sufletul și corpul s-au constituit încă din perioada homerică. Problemele pe care au vrut să le lămurească vechii greci țineau de convingerea lor exprimată extrem de fericit de Aristotel: „Sufletul nu poate fi nici fără corp, nici simplu corp; căci el nu este corp, dar este legat de corp”¹⁴⁸.

Corpul sau trupul era desemnat prin cuvântul *soma*¹⁴⁹, iar sufletul sau spiritul prin doi termeni distincți, *pneuma* și *psyche*. Vechii greci făceau distincția, reluată apoi de creștinism și de secolele timpurilor moderne până astăzi, între suflet și spirit. Sufletul viza sensibilitatea noastră, viața noastră lăuntrică, legată mai mult de corp și de soarta acestuia, fiind deci muritoare, în timp ce prin spirit se înțelegea sufletul care s-a culturalizat și care reprezintă, cum am spune noi astăzi, un principiu al termenilor amintiți. *Soma*, *pneuma* și *psyche* au fost corelați cu un alt termen semnificativ în încercarea vechilor greci de a desemna viața noastră lăuntrică și a determina acel element care particularizează ființa umană în lume. Este vorba despre cuvântul *tymos*, care poate fi tradus prin îndrăzneală, cutezanță.

¹⁴⁸ Aristotel, *Despre suflet*, București, Editura Humanitas, 2005. (Vezi *Cartea I*, integral, fr. 402 a-411 b 30, în care autorul face o sinteză a discuțiilor înaintașilor din care am selectat și exemplele istorice. Pentru o bună înțelegere asupra modului în care au evoluat reprezentările asupra sufletului și a raportului cu corpul, trebuie consultate, la nivelul unei bibliografii minimale, următoarele: cele patru volume care cuprind textele presocraticilor, *** *Filosofia greacă până la Platon*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, vol. I-V. (vol. I, Partea întâi; vol. I, Partea a 2-a; vol. II, Partea întâi; vol. II, Partea a 2-a, vol. V – Indice de nume și indice tematic), imperativ chiar, dialogul *Phaidon (Despre suflet)*, cea mai spectaculoasă construcție teoretică dedicată sufletului din cultura europeană, în Platon, *Opere*, vol. IV, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1974 sau în oricare altă ediție, Aristotel, *Despre suflet*, București, Editura Humanitas, 2005, sintezele de terminologie și concepție veche greacă semnate de Gheorghe Văduțescu, *O enciclopedie a filosofiei grecești*, ed. cit., și Francis E. Peters, *Termenii filosofiei grecești*, Editura Humanitas, București, 1993, 1997.

¹⁴⁹ Pentru grecii din vechime, *soma* desemna doar corpul viu, purtător și animat de suflet. Cadavrul, corpul neînsufletit, era numit cu *sema*, piatra de mormânt, *semmul* a ceea ce a fost cândva corp. Deci, corpul este ceva viu, animat (*animus* era un alt termen pentru suflet), forma omenească pusă în mișcare de către suflet. Corpul este o uniune între elementele lumii care sunt supuse devenirii și morții și suflet, partea divină, care este sursa, principiul mișcării corpului. Sufletul comandă corpul se supune, pentru a folosi expresia lui Platon din dialogul *Phaidon*. Raportul dintre corp și suflet este gândit prin analogie cu lumea care este mișcată de Sufletul lumii. Schimbarea lucrurilor existente în univers se explică prin mișcarea rezultată din contactul reciproc dintre lucruri. Lucrurile primesc mișcare de la alte lucruri. Dar care este sursa mișcării? Este limpede că ea trebuie situată în afara corpurilor, într-o entitate care produce mișcarea lucrurilor, fără ca ea să fie la rândul ei pusă în mișcare. Sursa mișcării nu poate fi mișcată de o altă sursă pentru că atunci nu ar mai fi sursă. Aristotel în *Fizica* numește această *sursă originară* a mișcării cu expresia „mișcătorul nemișcat”, un alt nume al divinului, al principiului spiritual care animă întreaga lume. Astfel, și sufletul omenesc este gândit prin analogie cu „mișcătorul nemișcat”. A se vedea pe larg, Gheorghe Vlăduțescu, *op. cit.* din care redăm un fragment lămuritor în ordine terminologică: „Hesiod numește *soma*, corpul viu... În *Cratilos* 400c, Platon vorbește despre faptul că unii socoteau că trupul-*soma* este mormântul-*sema* sufletului... suflete ar sta în trup ca într-un fel de închisoare... în *Gorgias*, Socrate era făcut să spună că: așa am auzit odată vorbind pe un învățat, că noi suntem acum morți, că trupul ne este mormânt”, p. 142.

Cum spuneam, înțelegerea poziției artei și a frumosului în cultura grecească trebuie să treacă preliminar printr-o înțelegere a configurației interioare sufletului și a modului în care aceste structuri interacționează cu corpul. Problema este, ușor de bănuț, foarte complexă, întrucât elementele componente ale sufletului și ale relațiilor lui cu corpul sunt concepute diferit de la un filosof la altul. Presocraticii, în mod special pitagoreicii, au o anumită concepție, în timp ce Platon și Aristotel avansează propriile viziuni. Nu există, firește, o concepție unitară asupra sufletului, după cum nu vom găsi o unanimitate de vedere în toate celelalte probleme ce țin de om și de interacțiunea lui cu lumea. Cu toate acestea, există anumite puncte comune în legătură cu elementele care alcătuiesc sufletul în unitatea și integralitatea sa, elemente exprimate, în mod esențial, în dihotomia: *aisthesis* – *noesis*. Aceste concepte sunt corelative (nu pot fi gândite decât împreună) și dau seamă de paradigma grecească a sufletului, paradigmă implicată în înțelegerea artei și frumosului în lumea veche¹⁵⁰.

*Aisthesis*¹⁵¹, cuvântul din care, etimologic vorbind, s-a inspirat Baumgarten pentru a denumi știința artei și frumosului, estetica, denumea partea „inferioară” a sufletului, cea care este în legătură nemijlocită cu trupul. *Aisthesis* era cuvântul care se referea la ceea ce noi numim astăzi senzații și percepții. Desigur că vechii greci s-au interogat și asupra proceselor fiziologice care explică mecanismele de schimbare a stării sufletului, afectat de contactul cu diverse obiecte, dar importanța reflecțiilor lor nu sunt de natură științifică, fiziologică, ci filosofică. Reflecția asupra *aisthesis*-ului, partea de suflet denumită și senzitivă (în termenii lui Kant, capacitatea noastră de a primi impresii senzoriale), a luat conotații filosofice atunci când a fost opusă părții „superioare” a sufletului, gândirii sau rațiunii, desemnată prin mai multe cuvinte, în principal prin *noesis*.

Lucrurile sensibile, individuale, forma și proprietățile lor sunt obiectul de aplicație al *aisthesis*-ului. Acesta are o dublă natură. Pe de o parte, el face posibil contactul cu obiectele sensibile, este o *formă* de cunoaștere sensibilă – produce o coordonare unitară a impresiilor noastre. Pe de altă parte, el face posibile și impresiile dobândite prin fiecare organ de simț. Dar și într-un caz și în altul, *aisthesis*-ul nu-și schimbă condiția lui spirituală, de parte a sufletului, chiar dacă se află într-un contact intim cu corpul. Există un *aisthesis* care se potrivește simțurilor

¹⁵⁰ Modul în care vechii greci înțeleg raportul între trup și suflet constituie condiția de înțelegere și a altor domenii de reflecție care au fundat configurația culturii europene de astăzi. A se vedea, Emil Stan, *Spațiul public și educația la vechii greci*, Iași, Editura Institutul European, 2003.

¹⁵¹ Toate analizele etimologice sunt preluate din: Francis Peters, *op. cit.*, p. 24-33.

individuale – văz, auz, pipăit, etc., dar și *aisthesis comun* numit *aisthesis koinē*, simț comun, *sensus communis*¹⁵².

Acest concept va face o adevărată carieră în estetica contemporană¹⁵³.

Interesant de reținut este și faptul că prin intermediul lui *aisthesis*, noi avem și reprezentarea părții vizibile a cosmosului, a universului. Cosmosul este numit implicit și *aisthetos*, adică podoabă, ornament, și este prezent în sufletul nostru pe latura lui *aisthesis*.

Cum spune Platon, *aisthesis*-ul se referă la perceperea lumii *de către* suflet *prin* corp și extrage *formele sensibile (morphe)* din obiectele sensibile.

Noesis desemna partea „superioară” a sufletului, gândirea sau rațiunea, și era concepută corelativ cu *aisthesis*. De asemenea, desemna mai multe operații interne ale sufletului: posibilitate de a opera cu judecăți prin combinarea sau separarea unor noțiuni; apoi, capacitatea de a sesiza nemijlocit esențe, adică principiile, structurile invizibile și de profunzime ale lumii; în sfârșit, capacitatea de a gândi realitățile în sine (acele entități care există și nu pot fi percepute sensibil) – numite și *formele inteligibile (eidos, idéa)* care sunt denumite astăzi formele noționale ale obiectelor –, dar și de a le transpune în imagini (*phantasiai*).

Trebuie să reținem, urmându-l pe Aristotel, că atât *morphe*, forma sensibilă, cât și *eidos* (forma inteligibilă) există în suflet într-un mod potențial. Ele sunt „trezite”, puse în „mișcare”, actualizate de întâlnirea cu obiectele sensibile pentru *aisthesis*, iar pentru *noesis*, „trezirea” survine din „energia” propriei naturi divine.

Apoi, trebuie totodată precizat că dihotomia *aisthesis* – *noesis* nu este atât de simplă în contextul gândirii teoretice grecești. Terminologia grecească a acestor facultăți ale sufletului este fluidă și contextuală. De pildă, pentru facultatea „superioară”, pentru gândire, considerată a fi partea nemuritoare a sufletului, filosofi au folosit mai mulți termeni între care existau relații de sinonimie parțială, dar ale căror sensuri se luminează pe deplin parțial dacă sunt văzuți în „rețea”. Între aceștia nu pot fi omiși următorii termeni:

¹⁵² „În psihologia aristotelică, «simțul comun» este o facultate ținând de *psyche*, având drept funcții: 1) perceperea «sensibilelor comune» care nu sunt obiectul unui singur simț: mișcarea și repausul, numărul (*arithmos*), figura, mărimea; 2) perceperea lucrurilor accidental sensibile, distingerea simțurilor unul de altul, simțirea că simțim (s.n.).” (Cf. Francisc Peters, *op. cit.*, p. 32)

¹⁵³ Vezi Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, București, Editura Teora, 2001, *Sensus communis*, p. 26-34, și Gianni Vattimo, *Etica interpretării*, Constanța Editura Pontica, 2000, art. *Hermeneutica – noua koiné*, p. 39-49.

Nous – un nume care desemna atât divinitatea ordonatoare a lumii, cauza cosmică a universului, Sufletul lumii, principiul ei spiritual, etc., cât și partea nemuritoare a sufletului omenesc, partea legată de contemplație, de teorie;

Logos – un nume care trimitea simultan și la ordinea supranaturală a lumii, la sufletul ori rațiunea divină, dar și la capacități sau operații ale facultății „superioare”: rostire, justificare rațională, rațiune, definiție, facultate rațională, proporție;

Sophrosyne – un nume pentru *harmonia* la Pitagora, iar la Platon, după ce a primit o serie de înțelesuri etice în dialogul *Charmides*,¹⁵⁴ a fost folosit pentru a desemna gândirea, mai precis facultatea superioară, rațională, a gândirii, cea care-și subordonează și părțile inferioare – partea care este doritoare, pasională și partea activă, volițională.

Sufletul omului, cu cele două componente dihotomice *aisthesis* – *noesis*, trebuie văzut din două ipostaze complementare:

Pe de o parte, sufletul este, cum am mai spus, un *principiu cosmologic*. Prin latura sa nemuritoare, sufletul omului face legătura cu principiul divin al lumii, pune omul în corespondență cu întregul univers. O serie de atribute ale sale sunt similare divinității. Macrocosmosul (universul în integralitatea sa) și microcosmosul (omul și lumea specifică lui) își corespund, sunt într-o relație de omologie.

Pe de altă parte, sufletul este *principiul cunoașterii*, cel care-l pune pe om într-o corespondență epistemologică cu divinul. Prin sufletul său, omul poate cunoaște atât propria lume, mediul de viață și experiențele sale, ordinea omenească a lumii, evenimentele care se petrec în lumea sublunară, realitățile sensibile, dar tot prin el poate aspira să cunoască și realitățile inteligibile, realitățile superioare ce țin de lumea supralunară, de planul și ordinea divine ale lumii.

Dacă în ordine cosmologică, dihotomia sufletului *aisthesis* – *noesis* corespunde dihotomiei *muritor* – *nemuritor*, în ordine epistemologică, în ordinea cunoașterii, dihotomiei sufletului *aisthesis* – *noesis* îi corespunde corelația *doxa* – *episteme*.

¹⁵⁴ Dialogul *Charmides* (sau despre înțelepciune) fixează înțelesurile cuvântului *sophrosyne* în opt sensuri: – îndeplinirea a toate cu măsură și liniște (159b); faptul de a fi deopotrivă cu smerenia (160e); a săvârși ce-i al tău (161b); săvârșirea celor bune (163e); a se cunoaște pe sine (164d); cunoașterea altor științe și în același timp a ei însăși (166c); să știi ce știi și ce nu știi (167a); a ști că știi și că nu știi (170d). (A se vedea Platon, *Charmides*, în *Dialoguri*, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1968).

Trebuie spus că statutul conceptual al artei în lumea greacă derivă din această dihotomie a căilor de cunoaștere, *doxa* – *episteme*, dihotomie care a dominat suveran nu numai lumea grecească, ci și cultura intelectuală europeană până la Baumgarten. Abia după 1750, când Baumgarten scrie *Aesthetica*, dihotomia își mai pierde din tensiune, stimulând căutările celor care credeau că poate fi întemeiată și o cunoaștere a părții sensibile din om nu numai a părții noetice.

Doxa era concepută ca o facultate de cunoaștere a lumii sensibile, fenomenale, corespunzătoare *aisthesis*-ului sufletesc, calea subiectivității, calea cunoașterii lumii *de către* suflet *prin* corp și, totodată, un produs al acestei facultăți, opinia, părerea. *Doxa* ține de ceea ce este vizibil, fenomenal, de ceea ce apare ca semn al unei esențe ascunse. Distincția apare la presocratici, în mod special la Parmenide, care vorbește despre două căi de cunoaștere, *Calea Convingerii* (însoțind Adevărul), *calea ființei*, care este calea adevărului din celebra formulă: *a fi e totuna cu a gândi*, și *Calea Opiniei*, *calea neființei*, calea devenirii și erorii, calea care produce aparențe ale adevărului. Distincția este preluată și radicalizată de Platon în mai multe contexte. Pentru Platon *doxa* produce închipuiri (fenomene), fantome, aparențe, copii ale realității, presupuneri, supoziții, convingeri, credințe. *Doxa* produce opinii despre lumea vizibilă, a realităților (formelor) corporale ce sunt realități de grad secund (copii ale esențelor). *Doxa* nu poate produce adevăr și cunoaștere pentru că obiectul ei de exercițiu sufletesc, „raza de acțiune” a ei se oprește la lucrurile vizibile, corporale, aparținând neființei, la lucrurile perisabile supuse devenirii, transformării și morții. În terminologia lui Platon, *doxa* se corelează cu lumea sensibilă (*aistheton*). Aristotel, în schimb, de pe o altă platformă teoretică, spune că *doxa* poate produce și enunțuri adevărate nu numai false. Numai că aceste adevăruri sunt probabile și nu necesare (adevăruri certe, veșnice).

Episteme este identificată de Parmenide, cum spuneam, cu *Calea Convingerii* (însoțind Adevărul) cu *calea ființei*. Ea este calea științei, calea cunoașterii necesare și universale, valabile oricând și oriunde. Ca expresie a părții „superioare” a sufletului, *noesis*, *episteme* ține de lumea esențelor, de lumea *formelor inteligibile* (*eidos*, *idéa*). Cum am spunem astăzi, prin această cale de cunoaștere noi dobândim *formele* noționale. Or, noțiunile științifice desemnează clase de obiecte, abstracții, forme ale gândirii. Acestea nu sunt obiecte individuale pe care să le putem repera cu simțurile. Clasele de obiecte nu sunt ele însele un obiect. Noțiunea de culoare, de pildă, nu este o culoare. Sau cum spune Leibniz, noțiunea de câine nu mușcă. *Episteme* nu produce păreri, ci teorii. Raza de acțiune a acestei căi de cunoaștere este lumea inteligibilă, lumea

noumenală, cea care poate fi numită și văzută cu „ochii *noesis*-ului”. În terminologia lui Platon, *episteme* se corelează cu lumea inteligibilă (*noeton*). De la Aristotel știm că *episteme* înseamnă și un corpus organizat de cunoștințe raționale¹⁵⁵.

În *Metafizica*, Aristotel ne livrează o diviziune a cunoașterii științifice (forme concrete de *episteme*), extrem de utilă pentru a înțelege care era poziția artei și a frumosului în lumea grecească. Pentru filosoful grec, cunoașterea *episteme* este de trei tipuri: cunoaștere practică (*praktike*), cunoașterea poietică sau productivă (*poietike*) și cunoașterea teoretică (*theoretike*). Criteriul acestei distincții este scopul, finalitatea către care se îndreaptă fiecare dintre acestea.

Cunoașterea practică, legată de *praxis*, reprezintă un mijloc de a ne conduce viața. Ea se referă la *acțiunile* omului, cele care sunt susceptibile de a fi evaluate dacă sunt bune sau rele. Această formă de cunoaștere este rezultatul reflecțiilor îndreptate către înțelegerea comportamentului politic și etic al omului. În rezumat, *praktike* înseamnă știință a acțiunii.

Cunoașterea poietică, legată de *téchnē*, este cunoașterea producerii, a capacității omului de a realiza ceva util și frumos. Etimologic, poietica își are originea în verbul *poiein*, „a acționa”, iar poietica are în vedere capacitatea omului de a face ceva, de a produce obiecte utile, artefacte, dar și opere de artă. Aristotel îi dedică acestei din urmă categorii de cunoaștere un tratat separat, *Poetica*, primul tratat de estetică europeană în care arta este definită prin imitație și curățare sufletească.

Cunoașterea teoretică, legată de *theoria*¹⁵⁶, este o cunoaștere de dragul de a ști. Ea este sinonimă cu ceea ce noi numi astăzi speculație, adică cu o cunoaștere ce folosește *doar* resursele interne ale gândirii. Scopul acestei îndeletniciri este intrinsec sieși. Cunoașterea teoretică este dorită pentru sine și nu în vederea atingerii altui scop și reprezintă tipul suprem de activitate umană. Cunoașterea teoretică ne conduce la cea mai înaltă treaptă pe care o poate atinge omul, de fapt idealul de viață al grecului cult – contemplarea Binelui și a Frumosului¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Aristotel, *Metafizica*, ed. cit., fr. 1025b-1026a.

¹⁵⁶ Interesante sunt înțelesurile conceptului „teoria”, înțelesuri care ne conduce la ideea că perspectiva grecilor asupra universului era vizuală. Astfel, în înțeles elin, teoria este construită pe baza verbului grecesc *theoréo*, care trimitea gândul la următoarele operații: a privi, a contempla, a examina ori a considera. De la aceste înțelesuri sau obținut derivatele: *theoréion*, care viza locul din care publicul contempla reprezentația actorilor, teatru; *theoréma*, care însemna spectacol, dar și obiect de observație științifică; *theoretós*, vizibil (la propriu dar și cu ochii minții), respectiv ceea ce este comprehensibil, ceea ce poate fi înțeles în mod nemediat și instantaneu; *theoreticós*, contemplativ, intelectual. Și theologia este o “vedere” a zeului, o examinare, contemplare, înțelegere, comprehensiune a divinului.

¹⁵⁷ Vezi, Platon, *Republica*, fr. 540a-c, ed. cit., și *Banchetul*, fr. 210-212a, ed. cit., În fr. 211 a Platon descrie frumosul inteligibil (frumosul în sine).

Toate aceste distincții sunt analitice. Cu alte cuvinte, ele pot și trebuie desprinse ca elemente componente ale sufletului numai din perspectiva unor discriminări teoretice. Aceasta nu înseamnă că unitatea sufletului trebuie văzută ca multiplicitate. Omul viu, în integralitatea sa, posedă un singur suflet, chiar dacă întrebuirile lui sunt distincte și ierarhice. Unitatea ființei noastre, a eului individual, este dată de faptul că, în același timp, simțim și știm că simțim, gândim și știm că gândim. Numai că în absența cunoașterii distincțiilor privitoare la suflet, la diviziunile cunoașterii etc., nu putem înțelege nimic din modul în care artele și frumosul s-au configurat în perioada inaugurală a culturii europene.

3. Arta – formă de viață și mijloc de cunoaștere. Specificul cunoașterii poetice

Viziunea teoretică grecească asupra artei comportă extrem de multe ambiguități simbolice și teoretice, fiind plasată nu de puține ori în contexte conceptuale reciproc contradictorii. Cum am mai spus, gândirea greacă a transmis culturii intelectuale europene nu numai năzuința către unitate, ci și marile dileme generate de dispunerea antinomică a celor mai înalte idei ale spiritului omenesc (categoriile gândirii). De la Aristotel încoace, fiecare gânditor important a încercat concilierea mării rupturi săvârșite de Platon: dihotomia lumea sensibilă (*aistheton*) – lumea inteligibilă (*noeton*) și, corelativul ei, *doxa* și *episteme*.

La această provocare a lui Platon (anunțată de altfel și de presocratici, în special de Parmenide) a încercat să răspundă întreaga gândire grecească, chiar Platon însuși în dialogurile de bătrânețe și, desigur, discipolul său cel mai de seamă, Aristotel. Pentru a răspunde acestei provocări, gândirea greacă a construit modele explicative raționale, adică sisteme de enunțuri organizate în termeni de definiții, precizări și distincții de tot felul. Argumentarea rațională, lupta dialectică pe bază de argumente logice, devine principalul mijloc de răspuns la provocarea platoniciană. Astfel, gândirea greacă a dorit să găsească un echilibru între contrarii, o *armonie* a lor, astfel încât, cum ar spune Baudrillard, să dea seama de o lume și să facă viața omului suportabilă.

Ei bine, în acest context trebuie să plasăm *gândirea, reprezentările teoretice* despre artă, o gândire dominată *implicit* de supozițiile ontologice și epistemologice pe care le-am dezvoltat în capitolele anterioare, de aspirația către unitate și armonie a lumii grecești, de dihotomiile conceptuale pe care și noi astăzi încercăm să le stingem și *explicit*, de rețeaua conceptuală formată din „cuvintele fundamentale” ale esteticii grecești și ale relațiilor dintre acestea. Desigur, *gândirea* despre artă este influențată și de practica artistică efectivă a artei, de operele artiștilor

vremii, dar trebuie spus că estetica grecească, teoria despre artă, *nu este o generalizare a practicii artistice efective*. Cu alte cuvinte, preocupările teoretice ale filosofilor greci nu aveau în vedere traducerea limbajului artistic, a formelor artistice de expresie (deși astfel de preocupări nu au lipsit) într-un limbaj conceptual, cu scopul de a înțelege mesajul artistului sau „misterele creației”. Filosofii greci, în calitatea lor de esteticieni, nu erau interesați de a găsi (obsesie a modernității) un criteriu de demarcație între obiectul estetic și obiectul utilitar, între opera de artă (care are drept scop realizarea frumosului) și lumea celorlalte obiecte etc. Există, desigur, mai multe cauze ale acestui dezinteres. Una dintre acestea, cu siguranță, constă în faptul că arta și frumosul *nu erau gândite în mod necesar împreună*. Frumosul, cum vom remarca, era gândit ca un universal (un gen suprem) și se putea predica, în mod potențial, despre orice obiect al lumii. Aceasta nu înseamnă că grecii nu erau în posesia conceptului „frumos artistic”. Dar, repetăm, ideea de frumos nu se corela *în mod necesar* cu arta, într-o sintagmă asemănătoare, de pildă, cu expresia „arte frumoase”.

„Estetica” grecească este *gândire*, o *cunoaștere* despre artă, despre *téchnē*, o *cunoaștere poietică*, dacă utilizăm termenii proprii grecești. În această calitate, ea este o cunoaștere a omului în calitatea lui de demiug, de meșteșugar, și nu o cunoaștere a obiectelor estetice, a frumosului. Cum vom remarca, frumosul nu ține de cunoașterea poietică, ci de cea teoretică, speculativă.

„Estetica”, în înțeles grecesc, face investigații în jurul lui *téchnē*, termen care are numai accidental și conotații legate de frumos. Reamintim, *poiein* însemna și capacitatea de a produce, știința de a face *ceva* exterior agentului, o cunoaștere a intervenției omului asupra unor materiale date. Cum mai spuneam, *téchnē* se referă la a ști cum, a cunoaște pentru a face; *téchnē* înseamnă totodată o cunoaștere a cauzelor eficacității, o „știință” a regulilor care conduce la făptuire.

Subliniem încă o dată: cunoașterea poietică, cunoașterea *despre téchnē*, nu este o cunoaștere a obiectelor rezultate din această activitate, *ci a „științei”, a regulilor, raționalității și eficacității ce dirijează producția*.

„Estetica” grecească este o cunoaștere a sufletului omenesc capabil de a scoate din sine o *armonie proprie*, *noi forme* prin redirectionarea scopului unor materiale preexistente.

De reținut că arta este, pentru greci, un mod de cunoaștere a omului, a profunzimilor sufletului lui prin ceea ce el face, produce, scoate la iveală din sine, *o formă de adevăr*. Artă este o formă de cunoaștere, „vedere” a sufletului prin ceea ce face el însuși. Acest program de „pătrundere în adâncurile împărăției interiorității”, identificat de Hegel cu procesul de constituire

a formei clasice a artei¹⁵⁸, nu poate fi înțeles dacă ometem faptul că pentru vechiul grec *a cunoaște înseamnă a vedea*. *Sufletul nu produce esențe, ci le „vede”*. *Sufletul în sens operațional este vedere*. „În cultura greacă, «văzul» are un statut privilegiat; el este atât de important, încât ocupă o poziție aparte în economia capacităților umane. Într-un anumit sens, prin însăși natura sa, omul este privire... din două motive, ambele decisive: în primul rând a vedea și a ști sunt sinonime (s.n.): dacă *idein* (a vedea) și *eidenai* (a ști) sunt două forme ale aceluiași verb (*eido*), dacă *eidos*, aparență, aspect vizibil, înseamnă totodată caracter specific, formă inteligibilă, lucrul se explică prin aceea că cunoașterea este interpretată și exprimată în funcție de modul de a vedea. În al doilea rând, a vedea este la rândul-i sinonim cu a trăi. Pentru a fi viu trebuie să vezi lumina soarelui și totodată să fii vizibil pentru ceilalți. A muri înseamnă pierderea vederii și totodată a însușirii de a fi vizibil, înseamnă a părăsi lumina zile pentru a pătrunde într-o altă lume, cea a Noptii, unde, pierduți în tenebre, suntem deposezați de propria-ne imagine, precum și de privire.”¹⁵⁹

Arta este pentru grec un *habitus*, un *simptom vizibil* al sufletului omului. Așa cum pentru medic, aspectul fizic, înfățișarea exterioară, prezintă indicații asupra stării de sănătate a pacientului, tot astfel și obiectele produse de către om, aspectul vizibil al lor, forma sub care ele se înfățișează, ne pot conduce la cunoașterea și înțelegerea sufletului generator.

Așadar, când vorbim despre artă trebuie să avem în vedere, simultan, *atât sufletul care produce, cât și obiectul produs*. Arta nu se referă doar la obiectele estetice, la opere, la forme vizibile, în general la produsele meșteșugarului, cât mai degrabă la aspectul sufletesc, la configurația sufletească interioară a artistului, în mod special la *regulile mintale* pe care acesta le mobilizează pentru a face ceva. Căci omul, în viziunea vechiului grec, în practicarea lui *téchnē* se pune pe sine într-o analogie cu ființa divină. Omul este ca și zeul, un demiurg – acțiunile sufletului lui pun într-o ordine proprie, ordinea omenească, materialele preexistente în această lume. Omul n-ar putea exista în absența acestor acte de producere. Cu sufletul, în calitate de principiu, el ordonează materialele predeterminate. Le pune în ordine, le dă măsura sa. Arta trebuie înțeleasă deci, plecând de la un principiu spiritual, de la dispoziția¹⁶⁰ rațională pe care o posedă omul în actul de producere, și nu de la obiectul rezultat.

¹⁵⁸ G.W.Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, ed. cit., p. 452.

¹⁵⁹ Jean-Pierre Vernant, *Omul grec*, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 17.

¹⁶⁰ Idee de dispoziție este legată de ceea ce gândirea greacă numea prin cuvântul *dynamis*, tradus prin putere, sau potență. Dispoziția în genere trebuie văzută simultan: ca principiu activ, de acțiune, cât și ca principiu pasiv; apoi, în acțiune potențială (rămânerea în pasivitate temporară) sau în act.

Vorbind despre artă, filosofii greci vorbeau așadar despre *dispoziții raționale* orientate către producție, cu alte cuvinte, despre suflet și înțelepciune. Căci, toate cele trei forme de cunoaștere – teoretică, practică și productivă – sunt forme ale înțelepciunii. „În domeniul artelor, «înțelepciunea» este măiestria, pe care o atribuim celor ce au atins, în arta respectivă, culmile desăvârșirii; de pildă pe Phidias, îl numim maestru al artei sculpturale, pe Polykleitos, maestru al statuarei. Deci termenul de *sophia* (înțelepciune) nu semnifică aici nimic altceva decât excelarea într-o artă.”¹⁶¹

Fără să intrăm în detalii, trebuie spus că filosofii greci au raportat cunoașterea poietică, pentru a-i releva specificul și sistemul de ierarhii în care este plasată, la celelalte forme de cunoaștere: teoretică și practică. Astfel, Aristotel distinge între cele trei forme de cunoaștere după criteriul obiectului de analiză. În raport cu obiectul investigației, știința teoretică – în fapt *știința în sens veritabil, episteme* – este superioară celorlalte două forme de cunoaștere, pentru că obiectul ei este ființa, ceea ce există în sine, divinul, ceea ce este etern¹⁶². Conform acestui criteriu, celelalte două forme de cunoaștere se află la același nivel de ierarhie – ele se exercită asupra unor realități susceptibile de schimbare, acțiunea omenească și obiectele produse de om. Dar între ele se deosebesc prin dispozițiile raționale distincte; „în consecință, dispoziția rațională orientată către acțiune este diferită de dispoziția rațională orientată către producție. Din acest motiv, nici una din ele nu este inclusă în cealaltă; căci nici acțiunea nu este producție, nici producția nu este acțiune... Artă este deci, după cum am spus, un habitus al producerii însoțit de rațiunea adevărată, în timp ce contrariul ei, inabilitate, este un habitus al producerii însoțit de falsa rațiune, în domeniul lucrurilor ce pot fi altfel decât sunt”¹⁶³.

Cu toate că cele trei forme de cunoaștere sunt diferite sub aspectul tipului de orientare a dispoziției raționale, ele se întâlnesc totuși într-un punct comun: toate își propun să atingă un anumit scop, un anumit bine. „Orice artă și orice investigație, ca și orice acțiune și orice decizie, par să tindă spre un anumit bine; de aceea, pe bună dreptate, s-a afirmat că binele este cel spre care aspiră toate. Apare însă o deosebire în ceea ce privește scopurile urmărite: uneori ele constau

¹⁶¹ Aristotel, *Etica Nicomahică*, Cartea a VI-a, fr. 1141a 10, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988, p. 140.

¹⁶² *Ibidem*, fr. 1139, 20, p. 136 „Natura științei, dacă luăm sensul strict al termenului...rezultă clar din cele ce urmează: Cu toți gândim că ceea ce cunoaștem prin știință, nu poate fi altfel decât este; cât despre lucrurile susceptibile de schimbare, dimpotrivă, odată ajunse în afara câmpului nostru de observație, nu mai știm dacă există sau nu. Prin urmare, obiectul științei este... etern—iar realitățile eterne sunt nenăscute și indestructibile.”

¹⁶³ *Ibidem*, fr. 1140 a 5-20.

în activitatea însăși; alteori, dincolo de activitate sunt realizate operele finite... Dar pentru că există numeroase acțiuni și arte și științe, există de asemenea și numeroase scopuri...”¹⁶⁴

Așadar, urmând gândul lui Aristotel, scopul spre care tind acțiunile particulare sunt doar mijloace în atingerea altor scopuri. Există, prin urmare, un lanț causal format din triada – scop-mijloc-scop etc., în sensul că noi dorim și acționăm, producem în orizontul artei, pentru atingerea unor scopuri exterioare artei. Cu alte cuvinte, arta și cunoașterea poietică urmăresc atingerea unor scopuri exterioare și nu interioare lor. Altfel spus, scopul pe care-l urmăresc artele nu este artistic, ci de altă natură. „Dacă există un scop al actelor noastre pe care-l urmărim pentru el însuși, iar pe celelalte numai în vederea acestuia... este evident că acest scop trebuie să fie binele și anume binele suprem.”¹⁶⁵

Care este, așadar, acel bine suprem spre care tinde arta? Simplu spus, acel bine suprem constă în atingerea fericirii¹⁶⁶.

Pe de o parte, este vorba despre fericirea individuală, survenită din trăirea plenară a vieții... „dar dacă viața însăși este un lucru bun și plăcut (ceea ce reiese și din faptul că toți oamenii o doresc și mai ales cei virtuoși și fericiți, căci pentru ei existența este mai demnă de dorit...) ... dacă a simți că trăiești se numără printre lucrurile plăcute în sine... atunci pentru fiecare om propria-i existență este de dorit...”¹⁶⁷.

Pe de altă parte, dacă ținem cont că idealurile greceștii vechi erau civice – formarea bunului cetățean¹⁶⁸ – și că fericirea individuală era legată intim de idealul colectiv pe care îl cultiva cetatea, atunci acel suprem bine este legat de dăruirea totală față de valorile și idealurile

¹⁶⁴ *Ibidem*, fr. 1094 a.

¹⁶⁵ *Ibidem*, fr. 1094 a 20.

¹⁶⁶ Cf. Simon Blackburn, *Oxford. Dicționar de filosofie*, București, Univers Enciclopedic, 1999, p. 133, „Cuvântul grecesc pentru fericire este *eudaimonia*. Acest cuvânt mai însemna și bunăstare, succes în a face binele. *Eudaimonia* înseamnă și a trăi bine, fericit, dar a face și binele. Tratatetele de etică, vorbesc despre eudemonism ca despre morala specifică antichității grecești care face din fericire binele suprem al omului. Fericirea este scopul tuturor activităților noastre. Astfel, toate scopurile noastre sunt mijloace în vederea atingerii fericirii. Numai fericirea este dorită pentru ea însăși, este completă și autosuficientă, este urmărită pentru sine și nu pentru alt scop, ea este strict individuală în sensul că nu poate fi lăsată moștenire copiilor. Ea include și plăcerea, deși nu se reduce al ea. Ați dori fericirea ca scop suprem nu este identic cu a identifica fericirea în ceva: în bogăție, faimă, onoare, plăcere etc. Atingerea ei nu este posibilă, pentru greci, decât prin cultivarea virtuților. Cum spune Aristotel, virtutea este calea de mijloc, cultivarea unei medii între două excese. Fericirea coincide cu modelarea de sine prin cultivarea sufletului către perfecțiune. De aceea, virtuțile intelectuale, numite și dianoetice, cultivarea părții superioare a sufletului prin artă, morală și filosofie, sunt identificate cu fericirea autentică.

¹⁶⁷ Aristotel, *Etica Nicomahică*, ed. cit., Cartea a IX, fr. 1170b.

¹⁶⁸ A se vedea Vasile Muscă, *Filosofia în cetate. Trei fabule de filosofie politică și o introducere*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 1999, cap. III, pp. 63-85.

comunitare¹⁶⁹. În sfârșit, fericirea este o proiecție, un ideal și nu o normă de comportament, o aspirație ce tinde către atingerea umanității perfecte din om. Asta înseamnă ca la verbul „a trăi”, grecul și apoi europeanul au adăugat anumite tipuri de valori. Pentru greci valoarea supremă a vieții este dată de cultivarea virtuților¹⁷⁰, de atingerea stării interioare de *Kalokagatia*, în care valorile cardinale, Frumosul, Binele și Adevărul, sunt în echilibru și armonie¹⁷¹.

În concluzie, pentru greci scopul pe care îl urmărește arta nu este artistic, ci general uman. Ea este o formă de cunoaștere complementară, dar și *inferioară* cunoașterii practice și teoretice. Este inferioară pentru că obiectul ei este supus perisabilului, devenirii, în vreme ce cunoașterea practică, într-o parte a ei cel puțin, și cea teoretică, speculativă, au ca obiect divinul. Totuși arta este *o formă de cunoaștere chiar dacă nu este știință și pentru acest fapt trebuie tratată în genul ei*. Cunoașterea lumii prin meșteșugurile pe care le stăpânim este inferioară cunoașterii științifice dezinteresate, dar ea nu este pseudo-cunoaștere, *ci cunoaștere în genul ei*. Desigur că nu toată arta. Poezia, de pildă, nefiind un meșteșug, nu este nici formă de cunoaștere. Poetul este inspirat de zei când scrie; el nu posedă un meșteșug învățat¹⁷².

Totodată, arta este și un mijloc de atingere și săvârșire a binelui individual și comunitar. Artă nu-și are scopurile în sine. Ea este un mijloc pentru a trezi umanitatea din noi, desigur, tipul de umanitate pe care grecii îl credeau posibil de atins – desăvârșirea sufletească, modelarea de sine prin cultivarea virtuților cardinale: înțelepciunea, curajul, cumpătarea, dreptatea.

III. Teorii asupra artei în paradigma estetică grecească

1. Preliminarii conceptuale

Dacă vrem să înțelegem gândirea despre artă a lumii grecești în propriii termeni, trebuie să avem în vedere, între altele, două lucruri – primul: arta era gândită independent și în afara frumosului și, al doilea: arta este parte a unei lumi dominate de ideea ordinii, a cosmosului, dar și

¹⁶⁹ Vezi Platon, *Apărarea lui Socrate*, fr. 36 c, în vol. *Opere complete I*, București, Editura Humanitas, p. 40 „...am încercat să conving pe fiecare dintre voi să nu se îngrijească de lucrurile sale înainte de a se îngriji de sine – ca să devină cât mai bun și mai înțelept – și nici să nu se îngrijească de cele ce sunt ale cetății înainte de a se îngriji de cetatea însăși și de toate celelalte – după aceeași rânduială”.

¹⁷⁰ În dialogul *Criton*, Platon, opune ceea ce crede mulțimea despre drept, frumos și bun și ceea ce consideră Socrate despre aceste valori, în contextul în care prietenii îl sfătuiesc să-și salveze viața, fiind condamnat la moarte pe nedrept. – Socrate: „...rămâne pentru noi adevărat sau nu că a trăi conform binelui trebuie să fie mai presus de a trăi pur și simplu? – Criton: Rămâne adevărat. – Socrate: Și rămâne oare adevărat sau nu că a trăi conform binelui este unul și același lucru ca a trăi frumos și bun? – Criton: Rămâne. Vezi Platon, *Criton*, fr. 48b, în *Opere complete I*, București, Editura Humanitas, p. 55.

¹⁷¹ Vezi Petru Comarnescu, *Kalokagathon. Cercetare a corelațiilor etico-estetice în artă și în realizarea- de-sine*, București, Fundația regală pentru Literatură și Artă, 1946, cap. IV, pp. 131-154.

¹⁷² Platon, *Ion*, fr. 536a, în *Opere*, III, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975.

de aceea a fracturării lumii în inteligibil și sensibil. Altfel spus, când vorbim despre artă în lumea grecească, trebuie să plasăm aceste idei în ipostaza de *premise*, ori de câte ori se avansează o demonstrație cu pretenții de verosimilitate. De pildă, dacă nu avem în minte ideea participării lumii sensibile la lumea inteligibilă, nu vom înțelege *spiritul* artei grecești. Astfel, pentru a exemplifica, „grecii nu situau artele plastice pe planul superior pe care situau operele artiștilor care creau sub puterea «inspirației divine»: muzicienii și poeții. Între cele nouă muze¹⁷³, nici una nu figura ca protectoare a artelor plastice. Arhitectul, sculptorul, pictorul, se bucurau de toată considerația concetățenilor lor, dar care îi stimau doar ca pe niște meșteșugari: pricepuți, talentați – dar la fel ca meșterii olari sau giuvaergii”¹⁷⁴. De pildă poezia nu era artă pentru că ea este inspirată de muze, poetul fiind, cum remarca și Hegel, mai aproape de profet decât de sculptor¹⁷⁵. Cum mai spuneam, lumea grecească era gândită în unitatea ei încă de la Iliada și Odiseea lui Homer. În această epopee sunt trasate legende și miturile de autoidentificare a poporului grec prin unificarea planului cosmic, zeiesc cu planul pământesc al acțiunii oamenilor.

Ei bine, pentru a înțelege teoriile despre artă ale lumii grecești, trebuie să avem și o bună reprezentare a felului în care greci înșiși au produs anumite clasificări între arte. Astfel, putem vorbi despre o *hartă grecească a clasificărilor artei*, un mod specific de valorizare a producției artistice și a poziției artistului în viața socială.

Cum se știe, *téchnē* avea sensul general de pricepere, măiestrie, tehnică. În categoria de *téchnē* intrau atât meseriile, științele (geometria sau gramatica), cât și o parte din ceea ce noi numim arte frumoase¹⁷⁶. Grecii nu posedau un concept care să grupeze, așa cum facem noi astăzi, artele frumoase într-o anumită categorie. Având în vedere acest concept sincretic de artă, sofistii, primii teoreticieni greci, au simțit nevoia unor clasificări. Utilizând criteriul *utilitate versus plăcere*, ei deosebeau între artele (meseriile) ce constituiau o necesitate vitală și cele ce reprezintă

¹⁷³ Muzele – ficele lui Zeus și ale Mnemosinei, personificarea Memoriei – era cântărețele care îi înșenau și îi înveseleau pe Zeus și pe ceilalți zei. Corul lor era condus de Apollo. Numărul lor a fost fixat definitiv la nouă, în secolul IV î.e.n. Primul loc îl ocupa *Caliope* muza poeziei epice, dar care patrona și filosofia și retorica. *Clio* era muza istoriei; *Polihymnia* – a poeziei lirice și pantomimei. Euterpe era muza flautului și a corului din tragedii; iar *Terpsichora*, a poeziei ușoare și a dansului; *Erato* era muza poeziei erotice, a liricii corale, precum și a elegiei; *Melpomene*, muza tragediei; *Thalia*, muza comediei; iar *Urania*, muza astronomiei. (Cf. Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, București, Editura Saeculum, 2003, p.127)

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 128.

¹⁷⁵ Poezia nu era considerată artă pentru că, „întâi – nu e producție în sens material, apoi nu se fundamentează pe norme. Nu e produsul unei reguli generale, ci al intenției individuale; nu al rutinei, ci al creației; nu al priceperii, ci al inspirației, vezi, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, București, Editura Meridiane, 1981, pp. 133-134.

¹⁷⁶ Vezi Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, ed. cit., cap. „Arta. Istoria clasificării”, pp. 96-102, și *Istoria esteticii*, I, *Estetica antică*, București, Editura Meridiane, 1970, cap. „Postulatele estetice curente ale grecilor”, pp. 58-59.

un adaos plăcut al vieții. Platon și Aristotel făceau distincția între artele care produc efectiv o realitate (arhitectura), de cele care le imită (pictura).

Principala clasificare, preluată și de clasicii filosofiei grecești și, mai apoi, de Evul Mediu și Renaștere, a fost realizată după criteriul *munca manuală versus muncă intelectuală*. Artele erau împărțite astfel în *arte vulgare*, obișnuite, și *arte libere*. Artele libere erau, firește, considerate superioare, de pildă, geometria sau astronomia apreciate a fi arte, și nu științe, în timp ce artele vulgare, inferioare, pictura, sculptura etc., erau asimilate unor meșteșuguri mai rafinate.

De reținut este și faptul că *téchne* însemna unitatea între *artele vieții, sau artele utile* (totalitatea meșteșugurilor producătoare de bunuri necesare vieții), *artele „frumoase”* (cele care imită viața umană) și *știința care se baza pe reguli evidente* (astronomia și geometria).

Aceste criterii și clasificări pot părea bizare pentru noi. Să nu uităm că suntem într-o perioadă în care totul se realiza cu muncă fizică, fără mașini, iar timpul liber pentru clasele producătoare și pentru sclavi, practic nu exista. De aceea, grecul antic prețuia extrem de mult timpul de sărbătoare, timp pe care nu-l folosești pentru a produce ceea ce este necesar vieții. Aristotel, de pildă, susține că oamenii s-au putut ocupa de filosofie și științe numai atunci când au avut timp liber. Pe de altă parte, societatea grecească era sclavagistă, iar muncile fizice aparțineau sclavului. A munci constituia ceva ce era sub demnitatea unui om liber, a unui cetățean.

Atitudinea grecilor față de artiști era bivalentă. Pe de o parte, arta era extrem de prețuită și considerată, cum am remarcat, un mijloc specific de cunoaștere ce nu putea fi substituit de alte forme ale științei. Mai mult decât atât, artistul era un demiurg, iar ceea ce el făcea era un semn al forței și puterii cu care divinitatea l-a înzestrat pe om. Pe de altă parte, idealurile civice, faptul că omul este definit ca animal politic ce are ca principală datorie să se ocupe de treburile cetății, deci să fie om liber de orice sarcini productive, îi îndemna pe vechii greci să privească cu dispreț pe cei care-și câștigau existența prin munca fizică. Or, o bună parte dintre arte sunt rezultatul unui efort fizic susținut, încordat.

Cum spuneam, în raport cu prejudecățile noastre actuale, o serie de clasificări ale artelor în lumea grecească ne par astăzi bizare. Dar ele derivă, în bună măsură, din practica artistică efectivă. Or, practica artistică avea, cum se știe deja, o pronunțată turnură religioasă și, prin consecință, civică. Arhitectura era subordonată construcției de temple, sculptura era orientată religios cu precădere. O bună perioadă de timp, pictura nu fost considerată o artă de sine-stătătoare, ci un auxiliar decorativ al sculpturii – se știe că sculpturile erau colorate și uneori

pictate. Dar pictura era mai bine apreciată social. De pildă, o statuie de marmură era mai slab plătită decât o pictură. Apoi, în practica artistică grecească nu intra muzica instrumentală. Grecii prețuiau doar muzica vocală. Poezia nu era destinată lecturii, ci recitării. În sfârșit, pentru că tragedia, cuprindea deopotrivă teatru, muzică și dans, mult timp grecii, când vorbeau de muzică se gândeau la arta scenică, la dans.

Dar nu aceste chestiuni trebuie reținute, cât mai degrabă faptul că nu practicile artistice grecești au modelat decisiv cultura europeană, ci gândirea artistică, marile teorii asupra artei și frumosului. Din acest punct de vedere, teoriile *despre* artă ale grecilor, au fost cu mult mai prețioase pentru configurarea viitoarei culturi europene, decât realizările lor artistice.

2. Teoria mimetică

Această teorie asupra artei este un reflex al *Weltanschauung*-ului grecesc și anume al ideii că lumea este un cosmos rezultat din ordonarea de către zei a elementelor *preexistente* ale lumii. Cum mai spuneam, prin cuvântul *demiurgos* („făuritor, meșteșugar”) vechii greci îi desemnau atât pe zeii fondatori de lume, pe eroii mitici, cât și pe oamenii obișnuiți, cei care lucrează pentru popor (obște) sau cei care exercită o meserie. Prin Prometeu care a dobândit la rândul său secretele artei de la Athena, omul imită comportamentul zeilor fondatori atunci când produce un obiect exterior lui. Platon face continuu distincția¹⁷⁷ dintre meșteșugarul divin și meșteșugarul uman, subliniind că *demiurgos*, meșteșugarul divin, este cel care a creat *originalele* lucrurilor, *eidos*, în timp ce meșteșugarul uman creează copii, *eikones*, ale originalului. Arta poetului, a sculptorului sau pictorului, a actorului etc. sunt toate forme de *mimesis*, de imitare a originalului. Astfel, cum mai spunem, Platon produce marea ruptură, în acest context, dintre original și copie. Omul produce asemeni demiugului divin, dar el nu-și poate depăși condiția sa de om.

Un rol important în teoria *mimesis*-ului enunțată de Platon l-au jucat, desigur, și distincțiile pe care omul grec le făcea în limbă. „În limba greacă, de la Homer încoace, *eikon* ține de un câmp de experiență optică și trimite la o reprezentare dată vederii, care reproduce o asemănare cu realitatea... *eikone* se aplică la fel de bine reprezentărilor mintale (imaginea unui lucru, viziunea într-un vis) și reprezentărilor materiale ale unor realități fizice (portret, statuie). Pe lângă termenii proveniți din această rădăcină, găsim și alții, de origini diferite. De pildă, *eidolon*, în sensul de imagine... care are legătură cu irealitatea, în calitate de reflectare, îl găsim

¹⁷⁷ Vezi Platon, *Sofistul*, fr. 265 b, în vol. *Opere complete*, IV, ed. cit., p. 89.

asociat cu minciuna; este apropiat prin sens de *phantasma*, viziune, vis sau fantomă, provenit dintr-o rădăcină, a face să strălucească și deci a face vizibil... Aceste reprezentări trimit la forme imanente, mentale sau materiale, la *morphe* (statură, ordine separată), la *schema* (mod în care există un lucru), *typos* (urmă sau semn lăsat de o lovitură).¹⁷⁸

Istoria *mimesis*-ului este extrem de bogată și controversată¹⁷⁹, chiar în lumea grecească. Pe baza lingvistică menționată și pe convingerea că există o ruptură ontologică între lumea ideilor, lumea inteligibilă și lumea cōpiilor, lumea sensibilă, dintre știință și opinie, Platon i-a eliminat pe poeți și pe pictori din cetatea ideală. Acest fapt i-a adus lui Platon numeroase critici și astăzi. Nu puțini sunt cei care, pentru a-și făuri o proprie imagine în acord cu prejudecățile postmoderne privind arta ori democrația, îi aduc lui Platon critici nefondate¹⁸⁰. „Platon aduce artelor frumoase două reproșuri: de a fi neadevărate și de a fi ofensatoare. Ele sunt neadevărate în sens ontologic... pretențiile lor de a reda realitatea sunt inconsistente, dat fiind că sunt imitații ale unor imitații (*Republica*, 597e). În plus, ele se fac vinovate de falsitatea discursului, adică de minciună. Platon judecă în mod consecvent arta prin exigența la realism a propriei sale epoci și găsește că portretele de zei și de eroi zugrăvite de poeți sunt inexacte și că aceștia înfățișează ca fiind rău, ceea ce este prin esența sa bun (*Republica*, 377d-e). Și apoi, arta are un scop eminamente moral (*Ibid.* 401b), astfel că, deși există oameni evident ticăloși pe care artele i-ar putea zugrăvi în mod realist, alegând să-i zugrăvească pe aceștia ele produc un efect moral nociv în spectator, ba chiar, în cazul artei dramatice, și în interpretul însuși.”¹⁸¹

În rezumat, Platon nu le găsește poezilor un loc în cetatea ideală, pentru că arta lor pe lângă faptul că este nereală (o copie a cōpiilor ideilor), este prezentată și cu dorința de a-i convinge pe cetățeni că tocmai copia este realitatea autentică. Or, aici este vorba de o *artă a iluziei*, de o cunoaștere a regulilor care produc ceva nociv din punct de vedere politic și, prin urmare, o astfel de artă nu are ce căuta în cetatea ideală.

Există o consecvență, așadar, a lui Platon cu sine. Din moment ce ideea de *mimesis* implică o relație de fidelitate între model și copie, între ceea ce este real și ceea ce este doar o

¹⁷⁸ Jean Jacques Wunenburger, *Filosofia imaginilor*, Iași, Editura Polirom, 2004, pp. 16-17.

¹⁷⁹ Pentru o bună reprezentare a teoriei *mimesis*-ului, de la Platon la Merleau Ponty și Cassirer, se poate consulta cap. 3, Jean Jacques Wunenburger, *op. cit.*, pp. 129-184.

¹⁸⁰ Oricine poate să-și facă o impresie în cunoștință de cauză, citind dialogul *Republica*, în mod special, Partea a V-a, fr. 595–608a. Totodată, o bună analiză a raportului dintre valorile cardinale și cetatea ideală la Platon, poate fi găsită în Viorel Cernica, *Cetatea sub blocada ideii. Schiță fenomenologică a istoriei gândirii politice*, Iași, Institutul european, 2005, pp. 60-65.

¹⁸¹ Francis Peters, *op. cit.*, pp. 172-173.

reprezentare a lui, iar această relație de fidelitate nu poate fi în principiu respectată, atunci, într-o cetate *ideală*, artele imitative nu au ce căuta. Repetăm, este vorba despre teoria cetății ideale. În realitate însă Platon prețuia arta, el însuși fiind un artist. Înainte de a se dedica filosofiei, el câștigase chiar un concurs ca autor de tragedie.

Aristotel este principalul teoretician al artei ca *mimesis*, fiind primul autor al unui tratat de estetică. Este vorba despre lucrarea *Poetica*, cum spune sir David Ross, una dintre cele mai vii opere ale lui Aristotel¹⁸².

Poetica cuprinde o introducere, în care Aristotel enunță ideea că toate artele sunt imitative. Urmează apoi, un studiu despre tragedie și epopee. Ciudat pentru așteptările noastre, Aristotel nu și-a privit acest tratat ca o contribuție la *înțelegerea* științelor productive. Dimpotrivă, „scopul ei (al *Poeticii*) nu este să ne sugereze cum trebuie judecată o operă de artă, ci *cum trebuie realizată ea*”¹⁸³. *Poetica* poate fi văzută, așadar, și ca un „manual de creație” în domeniul literaturii epice. Aristotel nu spune nimic în *Poetica* despre artele vizuale. Explicabil, pentru că acestea erau considerate „inferioare”; ele se realizau cu mâinile, cu efort fizic, fiind asimilate meșteșugurilor, artelor vieții.

Cu toate că *Poetica* a fost considerată, pe bună dreptate, ca un tratat de teorie sau critică literară, ea trebuie privită ca o lucrare de „estetică”, în sensul că propune prima teorie coerentă a artei, arta ca *mimesis*, arta ca imitație a realității. Desigur, o teorie a artei în sens grecesc – arta ca *téchnē*, ca știință productivă. „Epopeea și poezia tragică, ca și comedia și poezia ditirambică, apoi cea mai mare parte din meșteșugul cântatului cu flautul și cu cithara sunt toate, privite laolaltă, niște imitații. Se deosebesc însă una de alta în trei privințe: fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri felurite, fie că imită felurit, – de fiecare dată astfel. Căci după cum, cu culori și forme, unii izbutesc să imite tot soiul de lucruri... după cum mulți imită cu glasul, tot așa și în articolele pomenite: toate săvârșesc imitația în ritm și grai și melodie... arta dănțuitorilor numai ritmul fără melodie: căci și aceștia, cu ritmuri turnate în atitudini, imită caractere, patimi, fapte.”

¹⁸⁴(s.n.)

Prin urmare, imitația se referă la realitatea sensibilă, obiecte, lucruri, dar *mai ales* la viața omenească, la *formele vizibile – caractere, patimi, fapte* – prin care sufletul omului (parte a

¹⁸² Vezi sir David Ross, *Aristotel*, București, Editura Humanitas, 1998, cap. IX, în care este propusă o excepțională analiză a teoriei mimetice a artei, pp. 259-274.

¹⁸³ Jonathan Barnes, *Aristotel*, București, Editura Humanitas, 1996, p. 129.

¹⁸⁴ Aristotel, *Poetica*, București, Editura IRI, 1998, fr. 1447a 20-25, p. 65.

sufletului divin) își dezvăluie prezența în lume. Pentru Aristotel, diferența dintre artele imitative constă în mijloace, scopuri și maniere de imitare.

Aristotel completează viziunea lui Platon asupra *mimesis*-ului, deplasând accentul de la imitația realității sensibile a obiectelor, la lumea ce există în mintea omului, cea care este trăită în sufletul lui. Artă ca *mimesis* trebuie să tindă, așadar, către acuratețe, realism și adevăr. Aspirația ei constă în a surprinde și *reproduce toate* caracteristicile *reale* ale modelului imitat, omul cu trăirile și faptele sale.

3. Teoria cathartică

Și această teorie a artei se fundează pe supozițiile *Weltanschauung*-ului grecesc. Înainte de fi o teorie a artei, *cathartarsis*-ul desemna un ritual de purificare a sufletului cu diverse prilejuri ritualice ori de sărbătoare. *Cathartarsis*-ul era o acțiune pregătitoare intrării în comuniune cu zeii. În fapt, ideea de purificare venea din medicina lui Hipocrate, cel despre care Platon spune în dialogul *Charmides* că poseda arta de a vindeca partea vătămată prin tratarea organismului ca întreg. Hipocrate susținea că secretul întregii medicine (profilactice) contă în menținerea unei armonii între cele patru umori: sângele, flegma sau limfa, fierea galbenă și fierea neagră. *Cathartarsis*-ul însemna inițial purificarea, punerea în armonie a acestor umori aflate în corespondență cu anumite trăiri sufletești; mânia, ura, melancolia, bucuria etc. Intrarea în transă a profeților specializați în arte divinatorii, de prezicere a viitorului, era precedată de o serie de acte cathartice, de purificare. În diverse medii filosofice, de pildă în cele pitagoreice, trecerea în starea de contemplare era precedată de operații de purificare a sufletului prin diverse ritualuri ori prin muzică.

Inițiatorii teoriei *cathartarsis*-ului au fost profesioniștii artei retoricii, sofistii, cei care descoperă puterea cuvintelor și a discursurilor... „unele întristează, altele bucură, unele înspăimântă, altele dau curaj, altele intoxică și vrăjesc sufletul cu o persuasiune rea”¹⁸⁵.

În dialogul *Cratylus*, fr. 405a-e¹⁸⁶, Platon vorbește despre scopurile medicinei, ale divinației, ale stropirilor rituale etc., ca având drept menire purificarea sufletului și a trupului. Această operație este realizată, firește, cu asistența divinității. Acest fapt se constituie pentru Platon într-un bun prilej de subtile incursiuni etimologice în lumea atributelor zeității. Platon vorbește totodată despre *cathartarsis*, atunci când are în vedere „izgonirea răului din suflet” ori

¹⁸⁵ Cf. Gheorghe Vlăduțescu, *op cit.*, art. *Purificare*, p. 466.

¹⁸⁶ Platon, *Cratylus*, în *Opere complete*, II, București, Editura Humanitas, 2002.

atunci când caracterizează metoda socratică de căutare a adevărului: cea care „purifică sufletul de opinii false”¹⁸⁷.

Sensurile *catharsis*-ul, existente în uzul lingvistic obișnuit, dar și înțelesurile filosofice sunt preluate de Aristotel în *Poetica*. De reținut este faptul că Aristotel vorbește despre tragedie ca imitație, dar și despre tragedie ca purificare, *catharsis*, atunci când vizează *scopul* imitației. „Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe... imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care stârnește mila și frica, săvârșește curățirea acestor patimi.”¹⁸⁸

Prin urmare, alături de *mimesis*, de reproducere a unei anumite realități, arta urmărește și scopuri de natură sufletească, generic vorbind, cathartice. Arta produce nu numai o imagine a unei realități, o asemănare cu natura proprie, ci și trăiri interioare, tensiuni și descărcări emoționale, cum am spune noi astăzi, având și efecte terapeutice, de stingere a pulsionilor, de înălțare, de elevație sufletească. Aristotel vorbește explicit în *Politica* despre anumite feluri de muzică ce năzuiesc către *catharsis* și nu către educație ori relaxare. „Sentimentul care ia unele forme violente în unele suflete există mai mult sau mai puțin în oricine – de pildă, mila și teama, la care se adaugă entuziasmul. Căci și emoția își are victimele ei printre oameni; dar ca rezultat la cântecelor divine, îi vedem pe aceștia – după ce au simțit influența melodiilor care incită sufletul până la furia divină – care se restabilesc ca și cum ar fi găsit un remediu și o purificare... toți trebuie într-un anumit fel purificați, iar sufletele lor purificate și încântate. Doar în acest sens, melodiile purificatoare le oferă oamenilor o plăcere inocentă.”¹⁸⁹

4. Teoria iluzionistă

Și această teorie a artei vădește cât de active sunt supozițiile implicite ale *Weltanschauung*-ului grecesc care distinge, cum se știe, între lumea supralunară și sublunară între lumea esențelor și a umbrelor, a închipuirii oamenilor. Teoria iluzionistă este o prelungire a teoriei *mimesis*-ului, o variantă extremă și negativă a ei. Dacă *mimesis*-ul este o „imagine a ceva”, iluzia este o imagine fără fundament, o imagine a „nimicului”. Mai precis, arta ca iluzie, ca fantasmă, se referea, cel puțin la Platon, la imitații necritice, la o depărtare totală de obiectul

¹⁸⁷ Francis Peters, *op. cit.*, p. 144.

¹⁸⁸ Aristotel, *Poetica*, fr. 1449b 23-27, ed. cit.

¹⁸⁹ Aristotel, *Politica*, ed. cit. fr. 1341a21-25, b32-1342a16.

imitat, de modelul vizibil, la o înșelătorie realizată de cele mai multe ori cu intenții imorale¹⁹⁰. Iluzia trece dincolo de faptul că arta este o imitație a unei realități secunde, o copie a coperiilor (fenomenelor). Ea elimină orice relație între obiectul sensibil și reproducerea formei lui, propunând imagini care nu se regăsesc nici în lumea sensibilă, dar nici în lumea inteligibilă. Teoria iluzionistă se referă la ficțiuni, la cuvinte și imagini care nu au referențial, care nu desemnează nici o entitate corporală sau gândită. În termenii actuali, teoria iluzionistă a artei se referă la obiecte care în principiu nu au un referențial.

Vom înțelege acest lucru după câteva lămuriri terminologice. Teoria iluzionistă se numește și *apatetică*, derivat de la *apate* („iluzie”). Dacă avem în vedere că *apate* este obținut prin prefixarea negativă a lui *pathos* – eveniment, suferință, emoție, atribut – atunci iluzia, pentru vechii greci, însemna ceea ce este static, ceea ce nu posedă un principiu al mișcării, ceva ce nu are viață. *Pathos*-ul¹⁹¹ grecesc se referea la „ceea ce li se întâmplă corpurilor” și la „ceea ce li se întâmplă sufletelor”, în timp ce *apate* se referea la ceea ce este neafectat de nimic, la năluciri și fantasme. Pe scurt, teoria iluzionistă se referă la o boală a artei – arta ca minciună, ca înșelătorie.

În contextul artei grecești, a lui *téchnē*, această teorie iluzionistă, se referea la artele vizuale – la pictură mai ales, la tehnica umbrei și a perspectivei, la crearea iluziei de spațiu tridimensional pe o suprafață plană, dar mai ales la artele cuvântului, în special la poezie și retorică. Cum am arătat, poezii nu-și au loc în cetatea ideală a lui Platon pentru că imaginile lor despre zei sunt false (nu sunt imitații fidele, ci rod al închipuirii lor) și, prin urmare, aceste imagini deturneză trăirile sănătoase ale cetățeanului cuprins în numeroase activități civice.

În esență, în mediul intelectual grecesc vechi, *teoria iluzionistă a artei este îndreptată împotriva retoricii*¹⁹², a artei convingerii prin folosirea meșteșugită a puterii cuvintelor. Socrate, dar mai ales Platon și Aristotel au considerat că această artă este o minciună, o pervertire cu bună știință (cu *téchnē*) a mesajului cuvintelor. Sofistica este în concepția lor o dibăcie verbală nedemnă de a fi numită știință, o artă perversă care produce mult rău în cetate. Așa se explică de ce întreaga operă filosofică a lui Platon și Aristotel este îndreptată împotriva sofisticii. Ei credeau că sofistii, prin proceduri iluzioniste, vor să substituie științei opinia, părerea subiectivă, arbitrară

¹⁹⁰ Ideile de bază ale teoriei iluzioniste a artei sunt exprimate de Platon în dialogul *Republica*, în special în fr. 598a-600b.

¹⁹¹ Francis Peters, *op. cit.*, pp. 38-39; pp. 217-221.

¹⁹² Despre poziția retoricii în lumea greacă veche, despre principalii ei reprezentanți, despre conflictul acestora cu Socrate, Platon și Aristotel, despre contribuția sofistilor la modelarea valorilor europene – toleranță, relativism, democrație etc., se poate citi o excepțională lucrare: W.K.C. Guthrie, *Sofistii*, București, Editura Humanitas, 1999.

și, prin urmare, acțiunile nefaste ale lor trebuie combătute. În acest context polemic, se elaborează și teoria iluzionistă a artei.

Există și un segment relativ acceptat al acestei teorii mai ales atunci când se vorbea în mediile intelectuale grecești despre teatru și tragedie. Teatrul era considerat prin excelență o artă a iluziei, a inovației scenice și lexicale, fapt acceptat și de Aristotel. „...în domeniul artei cel ce greșește în mod voit este preferabil celui care greșește în mod involuntar.”¹⁹³ Prin urmare, depărtarea de realitate nu este, în anumite contexte artistice, neapărat un rău. Aristotel arată că arta (în contextul de față, teoria iluzionistă) se referă nu numai la *mimesis*, ci și la capacitatea omului de a produce realități din imaginație¹⁹⁴.

Teoria iluzionistă nu a fost la mare preț în lumea greacă veche, întrucât, pentru ei, iluzia este un însemn al bolii artei și, prin urmare, a sufletului. Programul gândirii grecești – un program antisofist, al obsesiei ființei și căutării în lume a ordinii și armoniei, a dreptei măsuri în cultivarea virtuților etc., nu putea privi cu simpatie dimensiunea iluzorie a artei. Ne reamintim că *eidolon*, „imaginea”, are și legătură cu „irealitatea”, cu „minciuna”, fiind apropiată ca sens de *phantasma*, „viziune, vis sau fantomă”. Mai ales că teoria iluzionistă a artei se corelează cu ideea de joc gratuit și de plăcere urmărită pentru ea însăși. Or, în lumea veche a grecilor ideea de plăcere este un corelativ al virtuții. Ea este gândită împreună cu virtutea. Cultivarea plăcerii pentru ea însăși era acceptată doar în cadrul cunoașterii speculative, a exercitării părții raționale a sufletului, virtutea cea mai de preț a filosofului grec.

În concluzie, cu referință la cele trei perspective distincte asupra artei, trebuie spus că teoria *mimesis*-ului s-a bucurat de cea mai largă audiență. Acest fapt se explică prin două cauze.

În primul rând, pentru că teoria *catarsis*-ului și teoria *apatetică* sunt variante complementare ale *mimesis*-ului, mai precis extinderi, într-un sens sau altul, ale acestei idei. Să nu uităm că în spatele *téchnē*-ului grecesc se află sufletul. Prin urmare, imitația este o caracteristică de profunzime a sufletului și ea se află la „purtător” toată viața. De latura imitativă a sufletului este legată ideea de educație la toate treptele de vârstă. Artă îndeplinește și ea, cum am mai spus, roluri paideice, fiind resimțită ca plăcere în sufletul omului. Acest fapt este subliniat și de Aristotel atunci când vorbește despre tragedie. „În general vorbind, două sunt cauzele ce par

¹⁹³ Aristotel, *Etica Nicomahică*, fr. 1140b25, ed. cit., p. 139.

¹⁹⁴ Este vorba despre sensurile pe care vechii greci le atribuiau cuvântului *phantasia*, imaginație, reprezentare, impresie. „Platon desemnează prin termenul *phantasia*, o combinație între judecată și percepție (*Theait. 195d*) Pentru Aristotel imaginația (*phantasia*) este un intermediar între percepție (*aisthesis*) și gândire (*noesis*)... Ea este o mișcare a sufletului cauzată de senzație, un proces ce prezintă o imagine care poate să persiste și după ce procesul de percepere s-a încheiat.” (Cf. Francis Peters, *op. cit.*, p. 222)

a fi dat naștere poeziei, amândouă cauze firești. Unul e darul înnăscut al imitației (s.n.), sădit în om din vremea copilăriei (lucru care-l și deosebește de restul viețuitoarelor, dintre toate el fiind cel mai priceput să imite și cele dintâi cunoștințe venindu-i pe calea imitației), iar plăcerea pe care o dau imitațiile e și ea resimțită de toți. Că-i așa o dovedesc faptele. Lucruri pe care în natură nu le putem privi fără scârbă – cum ar fi înfățișarea fiarelor celor mai dezgustătoare și ale morților – închipuite cu oricât de mare fidelitate ne umplu de desfătare. Explicația, și de data aceasta, mi se pare a sta în plăcerea deosebită pe care o dă cunoașterea nu numai înțelepților, dar și oamenilor de rând; atât doar că aceștia se împărtășesc din ea mai puțin. De aceea se bucură cei ce privesc o plăsmuire: pentru că au prilejul să învețe privind și să-și dea seama de fiece lucru, bunăoară că cutare înfățișează pe cutare... Darul imitației fiind prin urmare în firea fiecăruia, și la fel și darul armoniei și al ritmului... cei dintru început înzestrați pentru așa ceva, desăvârșindu-și puțin câte puțin improvizațiile, au dat naștere poeziei.”¹⁹⁵

În al doilea rând, supremația teoriei *mimesis*-ului se explică și prin orientarea pregnant realistă a artei grecești. „Arta greacă este atentă la realitatea imediată, directă, – nu se lasă sedusă de tentația sugestiei, a unui mai îndepărtat sens transcendent, simbolic, esoteric, mistic. Nu cedează mijloacelor care acționează mai mult asupra sensibilității decât asupra rațiunii. Omul grec și arta se vor certitudini – și certitudinile le dau forma, echilibrul, armonia, raporturile logice. Este o artă care – în expresia ei perfectă, cea a clasicismului – reproduce natura așa cum se vede, dar totuși corectând-o, ameliorând-o potrivit normelor gândirii; o artă care, fondată pe adevărul exact al aparențelor, le supune regulilor celor mai subtile ale gândirii raționale.”¹⁹⁶

Teoria *mimesis*-ului în artă a fost dominantă în lumea greacă, dar și în lumea europeană timp de secole, pentru că ea permitea o serie întreagă de ajustări tehnice care să sporească fidelitatea sau verosimilitatea imitației față de model. *Armonia*, echilibrul contrastelor, *simetria*, corespondența de elemente într-un ansamblu și *proporția*, dimensionarea elementelor în anumite raporturi matematice, toate aceste elemente ce țin de *subiectivitatea artistului* și descoperite de practicile artistice grecești sunt nu numai admise, ci chiar stimulate de convingerea că arta este *mimesis*. În alte cuvinte, convingerea că arta este *mimesis* i-a stimulat pe artiștii greci să caute formule subiective de exprimare artistică, astfel încât făptuirile lor, în raport cu modelul, să fie cât mai fidele. Astfel, s-a născut și celebra statuie a lui Polictet, în secolul IV î.H., *Canonul*, cum

¹⁹⁵ Aristotel, *Poetica*, ed. cit., fr. 1448b8-20.

¹⁹⁶ Cf. Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, București, Editura Saeculum, 2003, pp.127-127.

spune Pliniu cel Bătrân, „în care caută regulile artei la care să ne raportăm ca la o adevărată lege. Și este considerat unicul om care a întrupat într-o operă de artă arta însăși”¹⁹⁷.

IV. Înțelesuri ale Frumosului în estetica grecească

1. Preliminarii conceptuale

În mentalitatea europeană actuală orice discuție despre artă este legată de frumos, chiar și atunci când este negat. Această schemă mintală (unitatea între artă și frumos) își are originea, între altele, și în programul teoretic pe care Baumgarten l-a fixat esteticii: investigarea naturii artelor frumoase. Or, este limpede acum, după ce am analizat înțelesurile și poziția artei în lumea culturii vechi grecești, că această schemă de gândire nu există în *Weltanschauung*-ul grecesc. Paradoxal, în condițiile în care ideea de cosmos, de unitate a lumii, a modelat fundamental cadrele de gândire vechi grecești, iar religia, știința, arta și filosofia erau percepute ca fațete complementare ce alcătuiesc *întregul* reprezentărilor omenești despre lume. Cu alte cuvinte, cu greu am putea susține că arta și frumosul nu sunt într-o unitate, din moment ce ideea de cosmos adună lumea într-un principiu unitar, cel al sufletului (divin și uman).

Desigur, la nivel ontologic toate sunt una și una sunt toate. Numai că, pentru omul grec *arta și frumosul nu sunt concepte corelative*. Cu alte cuvinte, atunci când intelectualii vremii doreau să pună în lumină sensurile artei nu se refereau, așa cum procedăm noi astăzi, la frumos și, inversând rolurile, când vorbeau despre frumos nu se gândeau, în mod *necesar*, la artă.

Arta și frumosul era gândite ca entități independente din punct de vedere conceptual, într-un triplu sens:

În primul rând, înțelesurile artei și frumosului puteau fi stabilite independent. Definiția unui concept nu se intersecta cu definiția celuilalt. Arta este *téchnē*, mod de a fi în lume al omului ca demiurg, ca producător de artefacte și este definită, am remarcat, plecând de la verbul *a face*, în timp ce frumosul, cum vor remarca, este definit plecându-se de la *eros*, de la dragoste, iubire, ori de la valorile circumscrise binelui (cunoașterii practice).

În al doilea rând, arta și frumosul, în calitate de concepte independente, desemnau entități distincte ale lumii. Arta ca *téchnē* se referă deopotrivă la produsele omului, la facultatea, capacitatea omului de a făptui și, totodată, la o anumită formă de cunoaștere (*poietică*), în vreme ce frumosul este o ipostază a divinității și, prin analogie, o ipostază a sufletului omului în

¹⁹⁷ *Apud Umberto Eco, op. cit., p. 75.*

integralitatea sa – sufletul ca Unu. Totodată, spre deosebire de artă, frumosul este un obiect al cunoașterii teoretice, speculative.

În al treilea rând, arta și frumosul aparțin genurilor distincte de realitate. Artă se referă la lumea sensibilă, la *morphe*, la formele sensibile ale lumii, în vreme ce frumosul se referă la *eidos*, la formele realității inteligibile. Alături de Bine și Adevăr, Frumosul desemnează ceea ce este universal, adică ceea ce se aplică la toate fenomenele naturale ale lumii și, totodată, întregii clase de acte și comportamente umane.

În consecință, arta și frumosul nu erau gândite în cupluri de contrarii de tipul: finit-infinit, cauză-efect, relativ-absolut, obiect-subiect, adevăr-eroare etc.

În lumea greacă, frumosul este un concept corelativ al binelui; acesta este gândit, definit și înțeles *împreună* cu binele¹⁹⁸. Semantica celor două concepte se întrepătrunde – frumosul este o specie a binelui, după care binele este o specie a frumosului. Ele se unifică în tipul de personalitate umană cultivată de greșitate: *kalokagathia*. În om, frumosul (*kalos*) și binele (*agathon*) sunt într-o unitate vie și indestructibilă. Aceste idei care vin din mentalitatea populară, cea care leagă frumusețea de bunătate, a fost prelucrată conceptual de către filosofi și poate fi exprimată extrem de simplu: omul care țintește frumosul, cel care-l cultivă constant în sufletul lui va ajunge inevitabil și la bine. Iar împreună, dau conținut adevărului.

Dar, din faptul că arta și frumosul nu sunt concepte corelative, nu putem deduce că vechii greci nu le gândeau împreună. Ele erau gândite *și* împreună, dar *nu* în mod *necesar*. Dacă avem în vedere, *Weltanschauung*-ul vechi grecesc dominat de ideea de cosmos, ordine și armonie, atunci vom vorbi, desigur, despre unitatea celor două concepte. Frumosul, în calitatea lui de predicat universal, se aplică *și* la artă, prin urmare, putem vorbi necontradictoriu despre unitatea între artă și frumos, inclusiv despre ideea de arte frumoase.

Folosirea acestor distincții se impune tuturor celor care vor să înțeleagă mesajul original al gândirii estetice grecești, cu alte cuvinte celor care vor să înțeleagă estetica grecească în proprii termeni. Prin urmare, libertatea noastră de a opera cu nume și definiții este limitată de tradiția folosirii cuvintelor. Un export al propriilor prejudecăți în lumea intelectuală greacă ar fi nu numai

¹⁹⁸ Vezi nota lui Andrei Cornea, în Plotin, *Opere*, I, București, Editura Humanitas, 2003, p. 160: „Nu trebuie uitat că în greacă, mai cu seamă în greaca elenistică, *kalon* înseamnă nu numai „frumos”, în sens propriu, dar și „bun” din punct de vedere moral, ori „valoros”. În traducerea greacă a Vechiului Testament (*Septuaginta*) când Dumnezeu declara lumea pe care tocmai o crease „bună” (*thob* în limba ebraică), formula utilizată de traducători este *kalos* – literar „frumos”.

un act nelegitim din punct de vedere teoretic, dar și o dovadă de ignoranță metodologică și științifică, de amatorism și lipsă de profesionalism.

2. Sensuri etimologice

Kalos și *kalon* erau cuvintele folosite de greci pentru a denumi frumusețea. În limba latină, *pulcher*, *pulchra*, *pulchrum*, dar și *honestus* denumeau atât obiectul frumos, cât și proprietatea de a fi frumos în genere. Grecii, când aveau în vedere obiectul frumos, foloseau adjectivul substantivizat *tó kalon*, în vreme ce pentru frumusețe, frumos, foloseau *kallos*¹⁹⁹. *Pulchrum*, varianta latină a frumosului a fost în uz până în Renaștere, când o fost înlocuit cu *bellum* (diminutivul de la *bonum*, bun) și care a dat *beau*, la francezi, *bello*, la italieni și spanioli, *beautiful*, la englezi. *Pulchrum* acoperea ideea de frumos din dezbaterile savante ale Evului Mediu latin, cuvânt total rupt de mentalitatea populară, vulgară a frumosului. Limba germană are un cuvânt propriu pentru frumos, *schön*, iar pentru frumusețe, *Schönheit*. Ciudat, în limba română a trecut varianta latină a lui *formosus*, care însemna deopotrivă „formă” și „frumos”, eventual frumusețea ca formă, și nu *kallos*, în condițiile în care cultura greacă a dominat vreme de secole spațiul nostru de spiritualitate.

Investigațiile filosofilor greci asupra frumosului au plecat, firește, de la reprezentările populare ale lui, de la practica de viață și lingvistică a oamenilor obișnuiți, de la sensibilitatea acestora, dar și de la constatările lor de bun simț. Aceste investigații au fost stimulate de cel puțin două cauze: experiența de viață a comunității grecești și faptul că extensiunea termenului de frumos era atotcuprinzătoare.

Din experiența de viață se putea constata că oamenii înzestrați cu darul frumuseții fizice izbutesc mai bine decât toți în viață. „În vreme ce un om vânos, trebuie să se opintească de-a binelea ca să obțină cele dorite, un viteaz să înfrunte pericolele, un înțelept să știe să vorbească, frumosul chiar nefăcând nimic dobândește tot ce-i dorește inima.”²⁰⁰ Ideea că oamenii caută în exclusivitate compania oamenilor frumoși era pentru omul grec ceva ce ține de domeniul

¹⁹⁹ Distincțiile în cauză nu sunt doar terminologice, ci de înțeles, conceptuale. Sensul conceptului „frumos” se confunda la greci cu ideea de „desăvârșit”. „*Kalos* este greșit interpretat prin frumos. Probabil ne-am putea apropia mai mult de înțelesul cuvântului prin Desăvârșit sau Desăvârșire, căci acestea pot fi folosite în majoritatea sensurilor pe care le aveau cuvintele grecești. Este o eroare să spunem că Frumosul și Binele erau pentru greci unul și același lucru... Desăvârșirea includea automat superlativul, întrucât ceea ce e desăvârșit trebuie să corespundă scopului său și prin asta este bun... Desăvârșirea putea fi Valoarea fundamentală, prin care toate celelalte Valori putea fi măsurate.” (Cf. W.K.C. Gutrie, *op. cit.*, p. 140)

²⁰⁰ Xenofon, *Banchetul*, în *Amintiri despre Socrate*, Chișinău, Editura Hiperyon, 1990, p. 199.

evidenței²⁰¹. În plan filosofic, vom observa că *toate dezbaterile* privitoare la frumos au ca punct de plecare experiența primordială a omului și anume *atracția* exercitată asupra noastră de către oamenii frumoși și *dorința* noastră de a le sta în preajmă, de a-i poseda ori de a-i iubi.

Apoi, cum spuneam, extensiunea termenului „frumos” în limba greacă veche era maximală. El cuprindea, într-o anumită ierarhie a prețurilor, totalitatea obiectelor frumoase, naturale ori create de om, dar și mulțimea de comportamente umane frumoase, inclusiv abstracțiile, cunoștințele. Această idee de ierarhie a entităților ce cad toate sub incidența frumosului, a fost impusă, în cultura filosofică greacă și apoi europeană, de către Platon. Fundamentul acestei ierarhii este, firește, dat de experiența umană fundamentală – *trăirea* întâlnirii cu un corp frumos – ca apoi, pe această bază, să se producă „trezirea” sufletului doritor, după parcurgerea unor trepte inițiatice, să dobândească frumosul în întreaga lui desăvârșire.

3. Teorii ale frumosului

Spre deosebire de alte culturi, cultura greacă veche poate fi particularizată prin obsesia pe care ar manifesta-o pentru investigația sistematică, științifică a marilor domenii de existență a lumii. Această investigație începe în secolul al VI-lea î.H., odată cu Thales și continuă până în secolul al VI-lea d.H., respectiv până când paradigma greacă de gândire este înlocuită cu paradigma creștină. Acest moment al dispariției vechii culturi grecești este datat în VI-lea d.H., pentru că acum împăratul bizantin Iustinian a desființat ultima școală de filosofie grecească (neoplatonică).

Dar ce înseamnă investigație științifică, teoretică? În primul rând, înseamnă o cercetare care activează principalul mijloc de cunoaștere pe care-l are omul la îndemână: raționarea, adică mobilizarea capacității minții noastre de a produce cunoștințe din prelucrarea datelor simțurilor sau de a deriva noi cunoștințe din cunoștințe mai vechi. Două au fost mijloacele raționale pe care le-au mobilizat cu precădere vechii greci pentru a investiga și explica lumea: definiția și teoria. Prin definiție se surprinde esența unui lucru, adică caracteristicile (proprietățile) lui invariante, intransformabile în timp, generale și necesare, ceea ce rămâne neschimbat și identic cu sine. Or,

²⁰¹ Când cineva i-a pus lui Aristotel întrebarea: „De ce ne pierdem așa de mult timp cu oamenii frumoși?”, el ar fi răspuns: „Asta-i întrebare de om orb”. (Vezi Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, București, Editura Academiei, 1963, p. 262. Tot aici, Diogene Laertios consemnează și răspunsurile la întrebarea: „Ce este frumusețea?”. „Frumusețea, declara el (Aristotel, n.n.) este un sprijin mai bun decât orice scrisoare de recomandare... frumusețea este dar al zeilor; Socrate, o domnie de scurtă durată; Platon, o superioritate față de natură; Theofrast, o înșelăciune mută; Theocritos, o pedeapsă de fildeș; iar Carneades, o domnie fără paznici.”

definiția este o judecată care poate fi premisă sau concluzie într-un raționament și, prin urmare, prin definiție deschidem drumul către teorie.

Prin definiție știm *ce este* un lucru. Ea încercuiește notele caracteristice într-o unitate. Prin teorie, ca ansamblu de definiții, reguli și raționamente, aflăm *de ce* un anumit lucru este așa și nu altfel, și totodată, dacă îndeplinește, într-un ansamblu, un anumit *scop*. În rezumat, aceste elemente, împreună, formează o *explicație* sistematică. Știm ce este, de ce este și ce scop îndeplinește un anumit lucru. Desigur, în lumea intelectuală grecească lucrurile nu sunt atât de simple. Teoriile nu sunt exprimate în limbaje specializate, ci în limbajul natural. Or, se știe, cuvintele din limbajul natural, obișnuit, sunt polisemantice. În jurul lor gravitează multiple înțelesuri, ceea ce conduce și la neclaritate, la ambiguități cognitive, dar și la o bogăție de sugestii. Mai mult decât atât, procedeul de a apela la narațiuni mitologice sau la alegorii în scrierile filosofice era o practică curentă²⁰².

Spre deosebire de artă care avea un statut ambiguu – era cunoaștere, dar nu știință precum speculația teoretică, *episteme*, cunoaștere exactă și adevărată – și care nu a primit explicații, frumosul beneficiază de alt tratament. „Platon nu poate da socoteala de fenomenul de artă. Există o știință de tip obișnuit, prin cunoașterea exactă a lucrurilor, există una de tip mai ridicat, prin cunoașterea lor în Idee, adică o cunoaștere nu doar exactă, ci și adevărată. Opera de artă nu e făcută nici din adevăruri de exactitate, nici din adevăruri de idee. Frumosul poate fi explicat, arta nu.”²⁰³

Așadar, pentru vechii greci despre frumos se putea vorbi în termeni de definiții și teorii, deci în termeni de cunoaștere teoretică. Desigur că în această categorie de cunoaștere intra și binele și adevărul. Despre artă grecii vorbeau, cum am remarcat, în spațiul cunoașterii *poietice*, care era totuși o cunoaștere inferioară. Asta nu înseamnă că noi nu putem vorbi despre teorii și în orizontul artei. Numai că trebuie să fim conștienți de un lucru elementar: atunci când *analizăm* tipuri distincte de cunoaștere, ne plasăm tot în planul cunoașterii teoretice. Înțelegerea artei, a cunoașterii poietice etc. se face, nici nu s-ar putea altfel, respectând standardele și procedurile cunoașterii teoretice.

Revenind, cu toate că mulți esteticieni fac diferența, firească pentru un stadiu matur de cunoaștere științifică, între definiție și teorie, în lumea intelectuală grecească această distincție nu

²⁰² În filosofia lui Platon, mitul prin puterile lui de sugestie, nu de puține ori, ține loc de teorie, de explicație științifică. (Vezi Cristian Bădiliță, *Miturile în filosofia lui Platon*, București, Editura Humanitas, 1996.)

²⁰³ Constantin Noica, *Interpretare la Ion*, în Platon, *Opere*, ed. cit., p. 132.

este funcțională. Definiția poate fi văzută și ca o teorie implicită, în timp ce o teorie combină înlanțuiri de concepte, mituri, definiții, proceduri stilistice și chiar retorice.

Înainte de a trece la o prezentare sumară a teoriilor despre frumos, se impune încă o precizare. Discuțiile despre frumos sunt în lumea greacă veche, ca și în cazul artei, dezbateri despre suflet, despre natura sufletului și despre facultățile sale.

Dacă în orizontul artei, referințele privesc sufletul în calitatea lui de modelator al lumii, altfel spus, capacitatea lui de a face, de a realiza bunuri, în cazul frumosului, referințele privesc *facultatea de a dori* a sufletului. Prima facultate ține de cunoașterea poietică; cea de-a doua de cunoașterea teoretică, de contemplare.

Cu alte cuvinte, frumosul este dat totdeauna în *facultatea de a dori*, într-o *trăire personală* (o experiență personală) – este vorba despre experiența fundamentală a omului, cea legată de *eros* – în vreme ce *cunoașterea teoretică a frumosului* (lămurirea naturii și a structurii sale) se realizează prin gândire rațională, prin speculație. Frumosul are, așadar, o dublă natură. Pe de o parte, el este o *trăire personală, legată intim de eros*, ceva incomunicabil verbal, o trăire ce poate fi doar relatată și înțeleasă prin empatie, un fenomen aparținând lumii sensibile, iar pe de altă parte, frumosul este o proprietate a divinității, un nume al divinului chiar, o formă inteligibilă, (*eidos*), un universal aflat în sufletul nostru și, prin urmare, ceva ce poate fi cunoscut prin contemplație. Frumosul, prin caracteristicile sale duale – de a fi în același timp sensibil și inteligibil – unifică lumea sublunară și cea supralunară, lumea omenească cu lumea divină.

a) Frumosul ca armonie, teoria armonică sau Marea Teorie

Cum mai spuneam, în mentalitatea omului grec, lumea naturală este o lume dominată de ordine, armonie și frumusețe. Nu întâmplător, între alte accepții, cosmosul însemna în limba greacă veche și *podoabă, ornament*. Tradiția doxografică grecească amintește de faptul că universul a fost numit *cosmos*, adică armonie, de către Pitagora, cel care a creat și termenul de filosofie, respectiv cea mai influentă teorie estetică din cultura europeană. „Ar fi argument ca teoria aceasta să fie numită *Marea Teorie*. Căci nu numai în istoria esteticii, ci și-n istoria întregii culturi europene există puține teorii atât de durabile și-ndeobște recunoscute. Și tot așa, sunt puține teorii cu o sferă atât de largă, dominând imensul domeniu al întregului frumos.”²⁰⁴

²⁰⁴ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, ed. cit., p. 183.

Marea Teorie nu este numai o teorie estetică. Cum remarcă și Umberto Eco²⁰⁵, Pitagora este cel care adună „într-un singur nod cosmologia, matematica, științele naturale și estetica. Pitagora [...] este primul care a susținut că principiul tuturor lucrurilor este *numărul*... Odată cu Pitagora ia naștere o viziune estetică-matematică asupra universului: toate lucrurile există pentru că ele reflectă o *ordine*; și sunt ordonate pentru că prin ele se manifestă legi matematice, care reprezintă condiția și a existenței și a Frumuseții totodată”²⁰⁶.

Marea Teorie ilustrează poate cel mai bine obsesia pentru unitate a tuturor formelor de existență, cum spuneam, piesa de rezistență a *Weltanschauung*-ului vechilor greci. Această obsesie a unității contrariilor apare explicit în viziunea pitagoreică asupra lumii. Diogene Laertios este cel care surprinde acest fapt în cuvinte devenite celebre: „Principiul tuturor lucrurilor este *unitatea*, iar din această unitate provine *doimea* nedefinită, servind ca suport material unității care este cauza. Din unitate și din *doimea* nedefinită se trag numerele, din numere punctele, din puncte liniile, din linii figurile plane, din figurile plane figurile solide, din figurile solide corpurile sensibile ale căror elemente sunt patru la număr: focul, apa, pământul și aerul. Acestea se transformă și trec pe rând prin toate lucrurile. Astfel se naște din ele Universul (*Kosmos*) însoțit, înzestrat cu rațiune, sferic și cuprinzând la mijloc pământul.”²⁰⁷

Marea Teorie nu este o teorie în sensul actual al cuvântului, adică un ansamblu coerent de enunțuri derivate dintr-un principiu unitar. Ea dă mai degrabă anumite sugestii privind *ce este* și *cum este* frumosul cu ajutorul unor cuvinte fundamentale: *număr*, *ordine*, *raporturi matematice*, *proporție*, *simetrie*, *euritmie* și, în sfârșit, *armonie*. *Marea Teorie* livrează, pe de o parte, și definiții ale frumosului (frumosul = armonie sau frumosul = simetrie, regularitate în dispunerea părților), dar și explicații privind natura sa. „Conform tradiției pitagoreice (o atare concepție fiind transmisă mai departe Evului Mediu prin Boethius), atât sufletul, cât și corpul omenesc sunt supuse acelorași legi care guvernează și fenomenele muzicale; aceleași proporții se regăsesc și în *armonia cosmosului*, astfel încât micro și macrocosmosul (lumea în care trăim și universul întreg) apar legate printr-o unică regulă, care este de ordin matematic și estetic totodată. Această regulă se manifestă prin muzica universului: e vorba de gama muzicală produsă de planetele [...] care prin rotirea lor în jurul Pământului cel nemișcat, produc câte un *sunet* aparte fiecare... din

²⁰⁵ Vezi Umberto Eco, *Istoria frumuseții*, cap. III, ed. cit., pp. 61-97, capitol ce prezintă și o interesantă istorie a Marii Teorii de la Pitagora până în secolul al XVIII-lea, la Edmund Burke, principalul teoretician care a negat ideea că proporția ar fi criteriul exclusiv al frumuseții.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 61.

²⁰⁷ *Filosofia greacă până la Platon*, ed. cit., II, Partea a doua, p. 27.

îngemănarea acestor sunete se naște o prea suavă muzică pe care noi nu o putem înțelege pentru că simțurile noastre nu sunt în măsură să le perceapă.”²⁰⁸

Prin urmare, *Marea Teorie* este o conexiune de concepte ale căror înțelesuri se luminează reciproc. Axul central al acestei teorii îl deține, fără îndoială, ideea de *armonie*, un concept cu multiple sensuri și greu de fixat într-o definiție.

În primul rând, armonia era considerată o *proprietate obiectivă*, intrinsecă a lucrurilor. Cu alte cuvinte, armonia și proporția corectă țin de structura lăuntrică a obiectelor, de echilibrul interior al lor. Apoi, armonia însemna *regularitatea* și *ordinea* de dispunere a lucrurilor. „Teoria pitagoreică mergea chiar mai departe și susținea... că armonia e o dispoziție matematică *numerică*, dependentă de *număr*, *măsură* și *proporție*.”²⁰⁹

Dar, armonia, chiar etimologic vorbind, înseamnă *îmbinare de contrarii*²¹⁰, idee subliniată mai ales de Philolaos²¹¹, un celebru reprezentant al pitagorismului. „Armonia se naște exclusiv din contrarii: căci armonia este o unitate a elementelor ce rezultă din multiple combinări și un consens al sensurilor divergente.”²¹²

Armonia reprezintă, așadar, un echilibru între contraste, între entități opuse și aflate într-un conflict în care fiecare entitate o neutralizează pe cealaltă, generând astfel simetrie. Fiind vorba despre un principiu cu extensie cosmică, armonia înseamnă dedublarea oricărei entități unice în contrarii care se neutralizează reciproc, inclusiv a sufletului.

Cu ajutorul armoniei, putem detecta prezența frumosului oriunde se află. În muzică, prin stabilirea unor proporții aritmetice între sunet și lungimea corzii. În artele vizuale, formele frumoase erau detectate în *raportul proporțional al părților* și în respectarea simetriei. „Toate părțile corpului trebuie să se adapteze unele la altele, după un raport proporțional în sens geometric: A se raportează la B tot așa cum B se raportează la C... Vitruviu va indica proporțiile corporale juste prin fracții raportate la întreaga siluetă: fața va trebuie să fie 1/10 din înălțimea totală, capul 1/8 din corp, și tot așa va proceda cu lungimea toracelui și cu toate celelalte.”²¹³

În ciuda unei influențe dominante a *Marii Teorii* în spațiul grecesc – dialogul lui Platon *Timaios* este o aplicare a matematismului pitagoreic la întregul univers – și în spațiul culturii

²⁰⁸ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 82.

²⁰⁹ Władysław Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, p. 127.

²¹⁰ Vezi Francis Peters, *op. cit.*, p. 113.

²¹¹ Despre viața și învățătura lui Philolaos, inclusiv fragmentele de operă, vezi *Filosofia greacă până la Platon*, ed. cit., II, Partea a doua, pp. 70-197.

²¹² *Ibidem*, p. 90.

²¹³ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 74.

europene²¹⁴, ideea de armonie a fost contestată, de pe platforma ideii de nemurire a sufletului, de către Platon și Aristotel și, mai târziu, de către Plotin, cel care propune o viziune nouă asupra frumosului.

Platon în dialogul *Phaidon*, prin vocea lui Socrate, critică teoria pitagoreică a sufletului ca armonie, exprimată de Simias²¹⁵. El consideră că sufletul este o armonie ce constă în echilibrul tuturor caracteristicilor trupului; sufletul este ceva compus din elemente contradictorii, aflate în armonie și, prin urmare, moare odată cu trupul tot așa cum armonia unei lire dispare odată cu distrugerea ei. Or, Socrate nu poate accepta teoria sufletului-armonie, pentru că ar fi trebuit să admită că sufletul divin este muritor. Pentru aceasta, Socrate mobilizează un arsenal teoretic impresionant, argumentând că sufletul este necompus și simplu, de origine divină și, prin urmare, nemuritor. Sufletul identificat de către Platon cu gândirea nu poate să aibă determinată (proprietăți) similare lucrurilor compuse și pieritoare²¹⁶. El este opusul lucrurilor. Și Aristotel se împotrivesc teoriei sufletului ca armonie, argumentând că ideea unirii corpului cu sufletul până la indistinție, nu este convingătoare din punct de vedere logic²¹⁷.

Plotin, la sfârșitul Antichității (sec. III d.H.), ultimul mare filosof păgân, fără să nege total *Marea Teorie*, afirmă că frumusețea lucrurilor nu survine *numai* din armonie, din consensul, acordul părților contradictorii. Lumina, stelele aurul etc., susține Plotin, nu sunt compuse și totuși noi spunem despre ele că sunt frumoase²¹⁸. Frumusețea lucrurilor provine din unitatea și individualitatea lor care este ireductibilă la părți componente, din ceea ce Plotin numește „sufletul” lucrurilor.

Această viziune dualistă asupra frumosului – frumosul ca armonie a părților versus frumosul ca expresie a unității, ca *strălucire*, lumină, a dominat cultura europeană până în Renaștere. Așadar, ideea lui Plotin, *frumosul ca strălucire*, a fecundat gândirea medievală; ea a

²¹⁴ Vezi Matila Ghika, *Filosofia și mistica numărului*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, în mod special capitolele, V–VII, pp. 47-94.

²¹⁵ „Părerea noastră despre suflet este următoarea: întrucât trupul este încordat și ținut în echilibru prin căldură, frig, secăciune, umezeală și altele la fel, sufletul nu-i altceva decât rezultatul acestui amestec; el este armonia acestora din clipa în care au fost amestecate unele cu altele cu artă și măsură. Dacă deci sufletul nu este decât o armonie, urmarea e limpede: când trupul se destinde sau, dimpotrivă, e încordat peste măsură, fiind încercat de boli sau de alte nenorociri, atunci și sufletul nostru, oricât de divin ar fi, trebuie să moară.” (Vezi Platon *Phaidon*, fr. 86e-d, în *Opere*, IV, Editura Științifică și Enciclopedică București, p. 94.)

²¹⁶ Hegel reface într-un mod magistral raționamentul lui Platon în susținerea ideii că sufletul este identic cu gândirea fiind forma de existență a universalului simplu și necompus. (Vezi G. W. F. Hegel, *Lecții despre Platon*, București, Editura Humanitas, 1998, în mod special pp. 33-39.)

²¹⁷ „Deși armonia este o anumită proporție sau o combinare a elementelor amestecate, totuși sufletul nu seamănă nici unuia dintre aceste lucruri.” Vezi Aristotel, *Despre suflet*, ed. cit., fr. 408 a. Pe larg, fr. 407a30-408a15.

²¹⁸ Concluzia lui Plotin: frumusețea Sufletului și Intellectului survin din faptul că sunt libere de orice amestec. (Vezi Plotin, *Opere I, Despre frumos*, ed. cit., pp. 159-161.)

fost preluată de la Plotin și interpretată de Dionisie Areopagitul²¹⁹ și de la el a fost preluată de gândirea scolastică, Toma d'Aquino etc.

Marea Teorie nu a fost *niciodată* negată în totalitate. Ceea ce s-a contestat a fost pretenția ei de universalitate, ideea că frumosul este *numai* armonie. Or, frumosul este *și* armonie nu *doar* armonie. Este ceea ce va argumenta și teoria erotică a frumosului.

b) Teoria erotică a frumosului. Frumosul inteligibil

Teoria erotică a frumosului este complementară teoriei frumosului ca armonie. Dacă armonia unifică matematic, prin acordul părților, toate obiectele lumii și avea în vedere *prezența* frumosului în lume (atât frumosul natural, cât cel creat de om), teoria erotică se referă la frumosul inteligibil, la felul în care noi *gândim* frumosul. Altfel spus, teoria erotică are în vedere *sensurile* (înțelesurile) frumosului; frumosul este investigat în această teorie în calitatea lui de concept de maximă generalitate, de predicat valoric universal. Perspectiva de analiză este logică și metafizică, într-o încercare de răspuns la următoarele întrebări: Ce este frumosul în calitatea lui de predicat valoric universal? Ce legătură există între obiectele frumoase și frumosul ca atare? Ce statut are frumosul prin raportare la celelalte predicate valorice universale: binele și adevărul?

Cum spuneam, problema discutată în teoria erotică este problema *sensurilor* frumosului. Este limpede pentru toată lumea că unele obiecte sunt frumoase, dar că *frumusețea nu este la rândul ei un obiect*. Prin urmare, frumosul există *doar* ca o *proprietate comună* obiectelor? Dar ce înseamnă a fi proprietate comună? Proprietățile comune nu există într-un anumit fel? Dar dacă nu există, de ce le predicăm despre anumite obiecte. Există frumos în sine, chiar dacă acesta nu este un obiect vizibil? Dacă ar exista numai obiecte frumoase și nu ar exista frumosul ca atare, atunci cum de le raportăm la acesta?

Mai mult decât atât, frumosul există *doar* pentru om. Prin urmare, în absența omului nu putem vorbi despre frumos. Obiectele sunt frumoase *doar* în relația cu noi. Percepem obiectele ca fiind frumoase pentru că frumosul este o dimensiune sufletească, omenească. Frumosul este, așadar, în noi și în felul în care *noi* stabilim raporturi sufletești cu lucrurile. Prin urmare, răspunsurile trebuie căutate în felul în care *vorbit* și *gândim* despre frumos. Este vorba, așadar, de frumosul inteligibil, de dimensiunea *metafizică* a frumosului, adică de acea dimensiune care transcende corpurile frumoase. În această analiză, frumosul este luat în sine, ca subiect, cu scopul

²¹⁹ Sfântul Dionisie Areopagitul, *Despre numirile Dumnezeuiești*, în *Opere complete*, București, Editura Paideia, 1997, cap. IV, pp. 145-152.

de a-i afla esența, natura și regimul lui de existență. De faptul că frumosul există nu se îndoiește nimeni. Dar care este regimul lui de existență de vreme ce nu este un obiect sensibil, cu toate că se predică despre obiecte sensibile?

În concluzie, teoria erotică este o teorie a frumosului în sine și o găsim expusă, în principal, în celebrele dialoguri platoniciene *Banchetul* și *Phaidros*, în cuprinsul cărora *frumosul și iubirea sunt gândite împreună*. De unde și numele de teorie erotică. Cum se explică această conexiune privilegiată? O succintă incursiune în lumea înțelesurilor iubirii ne-ar putea dumiri în privința acestei opțiuni intelectuale.

Grecii aveau pentru iubire trei cuvinte: *eros*, *philia* și *agaphe*.

Eros-ul se referea la dorințele noastre înflăcărâte, la acele stări interioare arzătoare, îndreptate către ceva anume. Dorim un lucru cu atâta ardoare, încât suntem posedați de această dorință, suntem inundați și obsedați. Astfel, într-o astfel de trăire devoratoare, spațiul minții este continuu ocupat să mobilizeze mijloacele necesare stingerii dorințelor. Forma cea mai cunoscută și simțită intens de toată lumea este dorința sexuală.

Desigur, *erosul ca dorință* nu se reduce la sexualitate. Există dorințe și dorințe. Banii, averea, notorietatea etc. sunt uneori dorințe la fel de intense ca și cele de ordin sexual. Apoi, în funcție de intensitatea trăirii, există o ierarhie a dorințelor. Unele dintre ele sunt acaparatoare; altele au o intensitate mai redusă și pot fi amânate. Dorința este așadar, o facultate a sufletului, o putere, o dispoziție a lui. Ea este potențială sau în act. Potențială în sensul că noi avem *capacitatea* de a dori în genere. Dorința este în act atunci când capacitatea de a dori este activată și pusă într-o relație cu un anumit obiect. Obiectul dorinței nu mai este un obiect oarecare, ci o valoare. Prin urmare, dorința desparte lumea în care trăim în două mari segmente. Segmentul lucrurilor pe care le dorim, lumea valorilor, și segmentul lucrurilor pe care nu le dorim, a lucrurilor indifferente. Rezultă că nu trebuie să confundăm dorința cu obiectul dorinței, starea interioară îndreptată spre ceva și acel ceva, lucrul dorit.

Trebuie spus, așa cum am subliniat de atâtea ori, că și în modul în care vechii greci *gândeau* iubirea putem constata existența unor corespondențe între natura noastră omenească și planul divin al lumii. Zeii greci, în această ordine interpretativă, pot fi văzuți ca nume personalizate pentru entități abstracte cu un puternic rol explicativ în ordine omenească. Narațiunile în care sunt cuprinși zeii pot sta pentru ceea ce numim rețea conceptuală, iar întâmplările vieții lor – conexiunile permanente pe care ei le realizează între lumea supralunară

cu cea sublunară – pot fi văzute ca explicații structurale pentru dorințele și faptele oamenilor. Prezența zeilor în lumea oamenilor, uneori în cele mai mici și banale întâmplări, dădeau un spor de familiaritate și inteligibilitate vieții.

Faptul poate fi ilustrat de zeul Eros, cea de-a treia dintre puterile primordiale, după Haos și Geea, despre care vorbește Hesiod în *Theogonia*. „Eros [...] este de aceeași vârstă cu zeii nemuritori, dar cel mai copilăros la înfățișare, care prin puterea lui stăpânește totul furișându-se în sufletele oamenilor.”²²⁰

În *Iliada*, Eros-ul este numele dorinței care-i domină suveran deopotrivă pe zei și pe oameni. Eros trezește și aprinde în sufletul zeilor și al oamenilor dorințe ce nu pot fi stinse. Spre deosebire de alți zei care denumesc stări, Eros reprezintă o forță. „Eros e o forță motrice plăsmuită după un model sexual, folosită pentru a explica însoțirile și nașterea elementelor mitologice, un fel de «Prim Mișcător» [...] alături de Afrodita joacă un rol fundamental în legarea puterilor contrare.”²²¹

O genealogie, cât și un „profil de personalitate” ale lui Eros ne propune și Platon în dialogul *Banchetul*. Astfel, unul dintre participanți, Pausanias, vorbește despre un Eros celest, cel care inspiră o iubire îndreptată spre înalt, o iubire bună, doritoare de suflet, și un Eros obștesc, obișnuit, legat de dorința trupească, în vreme ce Eriximah, un alt personaj, arată că Eros este un principiu cosmic, o forță care operează în întreaga lume și în toate alcătuirile pământești și cerești: oameni, animale, plante, zei. Prin urmare, Eros ar trebui văzut ca un nume pentru principiul *mișcării interioare* și personalizare a diferitelor moduri de a exista în lume.

Philia era nume pentru un alt tip de atracție între oameni. Este vorba despre atracția prieteniei. „În contrast cu ideea arzătoare a erosului, *philia* reclamă o apreciere și o admirație a celuilalt. Pentru greci, semnificația cuvântului *philia* cuprindea nu doar ideea de prietenie, ci și pe cea de loialitate față de familie și *polis*, față de ocupație sau disciplină.”²²² Aristotel dedică un întreg capitol prieteniei în *Etica Nicomahică*, Cartea a VII-a, considerând-o ca pe o formă superioară de iubire dintre doi oameni care împărtășesc aceleași scopuri în viață: cultivarea virtuților și contemplarea. *Philia* se întemeiază pe o relație de reciprocitate, pentru că oamenii, susține Aristotel, nu se pot bucura în singurătate de bunurile superioare și atunci ele trebuie trăite în comun. Dar, baza prieteniei este egoismul, iubirea față de propria persoană care trebuie să-și

²²⁰ Xenofon, *op. cit.*, p. 212.

²²¹ Francis Peters, *op. cit.*, p. 97.

²²² Alex Moseley, *Natura dragostei: Eros, Philia, Agape*, în vol. *Dragoste și filosofie*, coord. Valentin Mureșan, București, Editura Punct, 2002, pp. 12-13.

păstreze individualitatea, starea de singurătate pe care o dedică contemplării. Numai pe această bază se pot lega prietenii care sunt „un suflet în două corpuri”.

Agape se referă la un alt gen de iubire, la iubirea fără reciprocitate. Este vorba despre iubirea părintească (copii, familie). Apoi, *agape* se referă și la iubirea celor divine. Iubirea către Dumnezeu sau a lui Dumnezeu către om. Sensurile lui *agape* au fost preluate și de Kant pentru a denumi iubirea imparțială, respectul pe care trebuie să-l acordăm ființelor umane în imperativul: *Omul trebuie tratat totdeauna ca scop și niciodată ca mijloc*.

Rezumând aceste înțelesuri ale iubirii (*eros*, *philia* și *agaphe*), constatăm că în lumea greacă *frumosul este legat de iubire în sens de eros*. În *eros*, ca *nume al dorinței*, se află rădăcina tuturor actelor omenești. Oamenii se deosebesc de celelalte viețuitoare în funcție de *genul* dorințelor. Există așadar, prin raportare la animale, *dorințe umane*. Iar acestea sunt identificate de lumea greacă în năzuința către contemplarea frumosului, binelui și adevărului.

Cu alte cuvinte, ceea ce pune în mișcare sufletul nostru este dorința noastră de a dobândi ceva anume²²³. Dorința declanșează în noi imaginea obiectului dorit, ea ne fixează țintele de atins și ne îmboldește să acționăm. Și tot dorința se constituie în suport energetic, ținându-ne atenția trează și voința încordată până la atingerea scopului urmărit. Or, dorința îndreaptă ființa omenească către ceea ce îi este specific ei: înclinația către cunoaștere și frumusețe, către contemplație, căci zeii i-au dăruit omului sufletul nemuritor în care au fost înscrise toate aceste înclinații.

În rezumat, facultatea de a dori, ceea ce a pus zeul Eros în noi, iubirea, ne direcționează (orientează) sufletul către frumos. Rădăcina frumosului se află, așadar, în *eros* și, prin urmare, este complet justificat ca atunci când vorbim despre frumos să vorbim despre *eros*. Erosul, ca principiu cosmic, desemnează la nivelul omului, cum spuneam, dorința, năzuința către cunoaștere și frumusețe.

Numai că această năzuință a sufletului este o *capacitate* a omului, o *posibilitate*. Ea este virtuală. Pentru a fi și *în act*, trebuie „trezită”, pusă în mișcare.

Trebuie spus, în acest context, că metafora „trezirii” este esențială în a înțelege natura frumosului în gândirea greacă, mai ales că ea este legată și de metafora „căderii” (o metaforă cu o carieră impresionantă în filosofia creștină).

²²³ Vezi Aristotel, *Despre suflet*, ed. cit., fr. 433a10-433b10.

Ne reamintim, din capitolul dedicat înțelesurilor sufletului, că ființa umană în viziunea grecească este asemănătoare zeilor, prin existența în corpul nostru a sufletului de sorginte divină, a sufletului nemuritor. Sufletul înainte de „cădere”, de încarnare și „încarcerare” în corp, a trăit în regim divin – printre ideile, formele pure ale lumii inteligibile. Cum arată Platon în *Phaidon*²²⁴, încarcerarea sufletului în corp, înseamnă o întunecare a viziunii pe care sufletul o avea înainte de „cădere”. Reamintirea stării anterioare de grație, în fapt, încercarea de recucerire a stării de dinainte de cădere, se realizează prin „trezirea” sufletului, generată de emoția și dorința declanșată de vederea unui corp frumos. Corpul frumos declanșează în suflet dorința și îl „trezește”. Ca impuls inițial, dorința este carnală, de posesie a corpului frumos, de însoțire a lui. La început, cum spune Pausanias în *Banchetul*²²⁵, este activat în suflet Erosul obștesc (obișnuit, îndreptat spre dorințe senzuale), ca mai apoi să intervină Erosul celest (îndreptat către dorințe spirituale). Trecerea de la „obștesc” la „celest” înseamnă, cum spunem noi astăzi, trecerea de la experiența estetică, act fundamental de trăire, la contemplare, la alte acte sufletești în care gândirea intervine în mod activ. În termenii gândirii platonice, această trecere înseamnă accesul de la lumea sensibilă, de la copiiile frumosului, la lumea inteligibilă, la frumosul însuși. Lumea vizibilă ne pune în contact cu corpul frumos. Dar corpul frumos pe care îl iubim nu este frumosul însuși. El este o „copie” a frumuseții corpului omenesc în genere. Or, frumusețea corpului omenesc este un însemn pentru o realitate invizibilă, spirituală, care este sufletul acelui corp. În absența sufletului care-l animă, nu există corp frumos. Corpul fără suflet este un cadavru care se descompune.

Constatăm aici o „democrație” totală în accesul omului către frumos, căci calea frumosului este calea erosului. Cu toții suntem mânați de dorințe și, potențial, cu toții suntem înzestrați, în mod natural, cu posibilitatea de acces la frumos. Declanșarea emoției și a trezirii sufletului este posibilă pentru fiecare om în parte, pentru toți cei care trăiesc experiența devoratoare a erosului. Această experiență, cum știm cu toții, nu poate fi împlinită în totalitate. Întotdeauna rămâne un rest nesatisfăcut și, prin urmare, dorința nu este stinsă de posesia obiectului dorinței. Există o disproporție uriașă între dorință și capacitatea ei de a fi satisfăcută complet. Altfel spus, dorința nu cunoaște margini, în vreme ce obiectul posedat al acesteia este finit. Exemplul de mai târziu al lui Don Juan, celebrul personaj aflat în căutarea iubirii perfecte, este ilustrativ. În ciuda multiplelor experiențe pe care le-a trăit în întâlnirile sale de dragoste cu

²²⁴ Vezi Platon, *Phaidon*, fr.76e-84b, în *Opere complete*, II, București Editura Humanitas, pp. 181-193.

²²⁵ Vezi Platon, *Banchetul*, ed. cit., fr. 180d-185c.

mai multe femei frumoase, Don Juan nu a găsit iubirea și a murit neîmpăcat. Personajul este, fără îndoială, de inspirație platoniciană.

Această disproporție dintre dorința permanent activă și imposibilitatea stingerii ei de către un obiect sensibil, în cazul nostru corpul frumos, ține sufletul într-o stare permanentă de căutare. Astfel, sufletul își caută obiectul dorinței dincolo de lumea sensibilă, dincolo de lumea corpurilor frumoase, într-o ierarhie până se ajunge la frumosul inteligibil, la frumosul în sine. Prin urmare, se produce o trecere de la *percepția* corpului frumos la *contemplarea* frumosului, de la lumea sensibilă la lumea inteligibilă. Se trece, așadar, de la iubirea pentru obiecte concrete la iubirea pentru cunoaștere. Doar cei puțini, desigur, parcurg drumul înălțării sufletului de la frumosul sensibil (corpul frumos dorit și iubit) către frumosul însuși. Așa ar trebui să înțelegem spusele Diotimei din dialogul *Banchetul*, cea care îi dezvăluie lui Socrate cele șase trepte ierarhice ale frumosului: trecerea de la iubirea unui corp frumos, la iubirea tuturor trupurilor frumoase; trecerea de la iubirea unui suflet frumos la iubirea tuturor sufletelor frumoase; iubirea frumuseții acțiunilor și legilor frumoase; iubirea de cunoaștere, de înțelepciune; în sfârșit, intuirea frumuseții în sine, a frumuseții divine și eterne ²²⁶.

Tot astfel trebuie să înțelegem și celebra definiție a frumosului inteligibil din *Banchetul*: „Încearcă acum [...] să-ți ții atenția cât poți de trează. Cine va fi călăuzit metodic, astfel încât să ajungă a pătrunde misterele dragostei până la această treaptă și cine va contempla pe rând și cum trebuie lucrurile frumoase, acela, ajuns la capătul inițierilor în cele ale dragostei, va întrezări deodată o frumusețe cu caracter miraculos. E vorba, Socrate, de acel frumos către care se îndreaptă mai înainte toate străduințele noastre: un frumos ce trăiește de-a pururea, ce nu se naște și piere, ce nu crește și scade; ce nu-i în sfârșit, într-o privință frumos, într-alta urât; câteodată da, alteori nu; față de unul da, față de altul nu; aici da, dincolo nu; pentru unii da, pentru alții nu; Frumos ce nu se-nfățișează cu față, cu brațe sau cu alte întruchipări trupești, frumos ce nu cutare gând, ce nu-i cutare știință; ce nu sălășluiește în altă ființă decât sine; nu rezidă într-un viețuitor, în pământ, în aer, sau oriunde aiurea; frumos ce rămâne el însuși întru sine, pururea identic sieși ca fiind un singur chip; frumos din care se împărtășesc tot ce-i pe lume frumos, fără ca prin apariția și dispariția obiectelor frumoase, el să sporească, să se micșoreze ori să îndure a cât de mică știrbire.

²²⁶ *Ibidem*, fr. 210b-210d.

Calea cea dreaptă a dragostei sau mijlocul de a fi călăuzit în ea, este să încep prin a iubi frumusețile de aici, de dragul frumosului aceluia, pășind ca pe o scară pe toate treptele urcușului acestuia. Să trecem, adică, de la iubirea unui singur trup, la iubirea a două; de la iubirea a două la iubirea tuturor celorlalte. Să ne ridicăm apoi de la trupuri la îndeletniciri frumoase, de la îndeletniciri la științe frumoase, până ce-ajungem, în sfârșit, de la diferitele științe la una singură, care este de fapt însăși știința frumosului, știință prin care ajungem să cunoaștem frumusețea în sine, așa cum e. [...] tocmai aici este rostul vieții noastre. Căci dacă viața merită prin ceva s-o trăiască omul, numai pentru acela merită, care ajunge să contemple frumusețea însăși”²²⁷.

Prin urmare, iubirea este scopul vieții noastre pentru că ea procură maximum de trăire prin contemplarea frumuseții înseși. Această contemplare a frumosului coincide, desigur, cu contemplarea divinului, pentru că ființa divină este unitatea dintre frumos, bine și adevăr. Rezumând, sensul vieții omului constă în contemplarea divinității, iar drumul către aceasta este inițiat de trăirea erotică. Ideea creștină exprimată în cuvinte „Dumnezeu este iubire” își are originea în această teorie pl tonică a frumosului erotic.

c) Teoria pragmatică – frumosului ca utilitate și plăcere

Cum s-a putut remarca, în spațiul intelectual grecesc vechi, teoriile asupra frumosului sunt elaborate în absența conexiunii cu arta. Nici Aristotel, în primul tratat european de estetică, *Poetica*, nu vorbește despre frumos, ci despre *téchnē*, artă, *poiesis*, cunoaștere poietică, *mimesis*, reprezentare (artistică) ori *katharsis*, reacție afectivă, purificatoare.

Cu toate că se aplică și la obiectele artistice, în calitatea lui de universal, *frumosul nu este o valoare estetică, ci etică*. Frumosul nu se aplică doar la lucruri, naturale sau produse de om, ci la *toate acțiunile*²²⁸ omului. El are în vedere totalitatea acțiunilor omului îndreptate către un scop. Acțiunile bune sunt și frumoase în același timp. „Toate cele drepte sunt și frumoase. [...] Nimic din rândul celor frumoase, în măsura în care are parte de frumusețe, nu este rău, și nimic din rândul celor urâte, în măsura în care are parte de urâtenie nu este bun... Constatăm deci din nou că frumosul și binele sunt una.”²²⁹

²²⁷ *Ibidem*, fr. 211a-d.

²²⁸ Cf. Platon, *Statul*, cap. IX, fr. 589c-d, *Filosofia greacă până la Platon*, vol. II, partea I, ed. cit., cap. „Estetica prin kalokagathia”, „Actele frumoase ori urâte, dacă astfel au fost statornicite de legi, oare nu le vom declara a fi astfel, dat fiind că cele frumoase sunt așa, deoarece supun tot ce este animalic în natura noastră sub autoritatea omului... iar cele rele, dimpotrivă, deoarece înrobesc în noi ceea ce este senin...” p. 154.

²²⁹ Platon, *Alcibiade*, în *Filosofia greacă până la Platon*, vol. II, Partea I, ed. cit., p. 153.

Frumosul ține, așadar, de registrul etic al acțiunilor omului, dar și de acțiunile îndreptate către ceea ce este util²³⁰. Or, obiectele utile omului nu sunt numai cele produse de către om prin *téchnē*, ci și darurile naturii. Frumosul este identic ceea ce este util în genere. „Frumoși, obișnuim să spunem, nu sunt ochii care nu pot să vadă, ci aceia care o pot face și care folosesc tocmai la văzut... Tot astfel spunem și despre trup că este frumos, așa cum arată el potrivit pentru alergări și lupte; animalele apoi, calul, cocoșul, prepelița, pe toate le numim frumoase; să nu mai vorbim de tot soiul de ustensile, care cu patru roți sau corăbii... toate instrumentele folosite în muzică și în alte arte, ba... până și obiceiurile și legile – pe toate le numim frumoase... Iar despre ceea ce este folositor, noi spune că este frumos tocmai în măsura în care este folositor, servind unor scopuri anume, și în împrejurări anumite; și urât, îi spune celui obiect care în toate aceste privințe se dovedește a nu fi de folos.”²³¹

Frumosul este, în consecință, ceea ce este util. „Frumosul deci, aș spune eu, este utilul.”²³² Frumosul este adecvarea produsului la scopul pentru care a fost conceput și realizat. Ilustrarea acestei asocieri între frumos și utilitate – cu cât un lucru își vedește mai deplin utilitatea, cu atât el este mai frumos – este ilustrată de dezbaterea din *Banchetul* lui Xenofon. Faptul acesta poate fi perceput de noi în registrul comicului. Socrate, renumit pentru urâtenia sa – între altele se știe că avea și ochii extrem de bulbucați – încearcă să demonstreze asistenței că el este mai frumos decât Critobulos, un tânăr renumit prin frumusețea și armonia corpului său. Socrate susține, fără ca asistența să-l contrazică, că ochii lui bulbucați sunt mai frumoși decât ai preopinentului său de vreme ce vederea lui este mai ageră.

Prin urmare, utilitatea instanțiată în criteriu de analiză, desparte frumosul de urât. Urâtul este neutilul, ceea ce nu îndeplinește scop determinat, cum am spune noi astăzi, un rebut. Urât=Inutil. Urâtul nu are demnitate ontologică, el nu există ca atare, ci este o lipsă a frumosului. Frumosul ca lipsă se numește urât. Urâtul este *privațiune* de frumos sau, inversând termenii, frumosul ca privațiune este urâtul.

Constatăm că frumos–urât nu este un cuplu categorial, cum spuneam, un binom conceptual. În lumea greacă frumosul și urâtul *nu sunt concepte corelative*, așa cum au fost

²³⁰ Ideea că semnificația unui concept poate fi deslușită prin raportare la o anumită utilitate justifică folosirea termenului de „pragmatic”. Când vorbim despre *teoria pragmatică a frumosului* la vechii greci, avem în vedere doar dimensiunea utilitaristă a frumosului și nu implicațiile estetice și filosofice ale școlii pragmatice americane de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

²³¹ Platon, *Hippias Maior*, fr. 295c-d, în *Opere*, I, ed. cit.

²³² Aceasta este una dintre afirmațiile lui Socrate în disputa sa cu Hippias Maior în problema stabilirii naturii frumosului, *Hippias Maior*, fr. 295c.

înțelese de la Renaștere până în plină modernitate. Frumosul este corelativul binelui – înțelesurile lor se întrepătrund și se definesc conceptual împreună²³³.

Relația dintre frumos și urât nu este o relație logică de contradicție – afirmarea sau negarea unuia implică negarea sau afirmare celuilalt –, ci de contrarietate, adică o relație mediată de un al treilea termen: utilitatea. Urâtul nu are, așadar, *numai* valoare estetică negativă (privațiune a frumosului artistic), ci una de natură morală, general umană.

Deducem din cele spuse că arta ca *téchnē* este evaluată după criterii morale – ceea ce este frumos este și bun –, cât și după criteriul utilității – ceea ce este frumos este util. Dar ceea ce este frumos și util este și plăcut. Prin urmare, frumosul în acest context este și plăcut. „Ce bine definești acum, Socrate, frumosul, în funcție de plăcut și bun.”²³⁴

De reținut că frumosul nu este, așa cum îl va defini Kant mai târziu, plăcere. El este și plăcere, *doar* în contextul în care și plăcerea este o formă a binelui. Prin urmare, frumosul ca plăcere trebuie judecat în triada: bun-util-plăcut și nu ca plăcere²³⁵ în sine.

Contextul de înțelegere a frumosului ca bine, util și plăcut și a binelui ca frumos și adevăr este fixat de lumea greacă veche, cum mai spuneam, într-un cuvânt mirific ale cărui sensuri caracteriza idealul omului grec de a fi în lume, *kalokagathia*. „În conceptul de *kalokagathia*, toate aceste sensuri se contopesc: e *încântarea estetică* generată de bine și *elevația morală* a frumosului.”²³⁶

În consecință, lecția teoretică privind arta și frumosul pe care vechii greci ne-au transmis-o ar putea fi sintetizată în câteva cuvinte: la întrebările: ce este arta? ori ce este frumosul? nu se poate răspunde simplu. Despre artă și frumos se vorbește în mai multe feluri. Important este să fim atenți la contextele în care apar aceste cuvinte, să facem distincțiile necesare, să evaluăm opiniile divergente exprimate în legătură cu ele, să supunem aceste opinii unei judecăți critice, să comparăm aceste judecăți cu stările de fapt la care ele se referă și, în funcție de această operație, să facem corecturile necesare. În final, să fim critici cu propriile concluzii și să solicităm și altora astfel de opinii.

²³³ Cf. Platon, *Menon*, fr. 77b, în *Opere*, II, ed. cit., „Atunci când cineva dorește lucruri frumoase, nu spui oare prin asta că cineva dorește lucruri bune?”

²³⁴ Platon, *Gorgias*, fr. 475a, ed. cit.

²³⁵ Ideea de plăcere în mentalitatea grecească, *hedone*, este gândită corelativ cu *eudaimonia*, fericirea, dar și cu virtutea, *arete*. Ea nu este concepută în sine, ca ideal de viață și, cu atât mai mult, nici scopul artei și frumosului nu constă în plăcere.

²³⁶ *Filosofia greacă până la Platon*, vol. II, Partea I, ed. cit., p. 156.

d) Esențialism versus consensualism. Dispute privind natura frumosului

În lumea greacă veche valorile cardinale – adevărul²³⁷, binele și frumosul – sunt percepute și trăite sincretic, în indistinție. În ordine ontologică ele sunt universalii – definesc umanitatea în integralitatea ei și sunt aplicabile tuturor actelor umane oriunde și oricând. În ordine logică ele sunt concepte corelative, se definesc reciproc și devin inteligibile prin intersecția permanentă a înțelesurilor lor. În planul idealului de viață, a aspirațiilor, a locului în care omul grec vrea să ajungă, valorile sunt trăite sincretic prin proiectul omului total surprins în conceptul de *kalokagatia*. Cu toate că idealurile de viață s-au schimbat în istorie – oamenii și-au schimbat continuu țințele de atins – sincretismul valorilor va domina cultura europeană până în secolul al XVIII-lea, respectiv până la apariția celor trei critici ale lui Kant, opere ce fixează în conștiința europeană ideea autonomiei valorilor²³⁸.

Faptul că aceste valori sunt trăite și percepute sincretic ține de *Weltanschauung*-ul grecesc, de tipul de gândire al vechilor filosofi care reduceau totul la unitate. Adevărul, binele și frumosul sunt expresii ale unității, moduri de apariție a divinului în sufletul omenesc nemuritor. Prin urmare, nu putem vorbi, în sens kantian, despre autonomie în lumea valorilor.

Faptul are o deosebită importanță pentru înțelegerea *din interior* a dezbatelor privitoare la natura frumosului, dezbateri integrate în marea dispută ce a dominat agenda intelectuală grecească nu mai puțin de două secole. Este vorba despre antiteza *nomos-physis*. „Ce doi termeni, *nomos* și *physis*, sunt cuvinte-cheie – în secolele al V-lea și al IV-lea s-ar fi putut spune cuvinte de ordine – ale gândirii grecești... în atmosfera intelectuală a secolului al V-lea au ajuns să fie în mod obișnuit considerate opuse și reciproc exclusive: ceea ce exista „după” *nomos* nu era după *physis* și viceversa.”²³⁹ Câteva lămuriri terminologice pot lumina termenii acestei dezbateri, cum vom remarca, nici astăzi pe deplin stinse.

²³⁷ *Alcetheia*, numele grecesc pentru adevăr ce poate fi tradus, urmând sugestia lui Heidegger, prin „stare de neascundere”, nu trebuie înțeles doar ca o proprietate logică a propozițiilor, ca un tip de corectitudine dintre enunț și faptele descrise de propoziții. Adevărul are și o dimensiune ontologică putând fi înțeles doar prin raportare la ființarea specific umană, la *Dasein*. (Vezi comentariul lui Heidegger la celebrul mit al peșterii din dialogul *Republica*, în Martin Heidegger, *Doctrina lui Platon despre adevăr*, în vol. *Repere pe drumul gândirii*, Editura Politică, București, 1988.)

²³⁸ Kant a fost cel care a produs temeiurile teoretice ale autonomiei valorilor. Adevărul, valoarea teoretică ce circumscrie obiectul de exercițiu al științei, este teoretizat în *Critica rațiunii pure*. Binele este obiectul de exercițiu al eticii și îl găsim teoretizat în *Critica rațiunii practice*. În sfârșit, *Critica facultății de judecare* instanțiază frumosul ca exercițiu de interogare pentru estetică. Epoca postkantiană este una de autonomie a valorilor. Adevărul, binele și frumosul sunt concepute și trăite în distincție. Ele au configurat universuri distincte de discurs, cu standarde teoretice și criterii interne de evaluare, știința, etica, estetica, modelând, totodată, și idealurile de viață, noile țințe pe care le urmărește și astăzi omul european.

²³⁹ W.K.C. Gutrie, *op. cit.* Vezi cap. „Antiteza *nomos-physis* în morală și politică”, pp. 51-111.

Nomos era raportat, ușor de bănuț, la *cosmos*, dar în dimensiunea etică și politică a sa. Altfel spus, *nomos*-ul se referea la ordinea și armonia lumii produse de om în calitatea lui de animal social și poate fi tradus prin cuvintele *obicei*, *convenție* sau *lege*. Prin urmare, *nomos*-ul desemnează totalitatea raporturilor ordonate, constante etc. pe care oamenii înșiși le stabilesc între ei. Pe scurt, *nomos* se referă la regulile care sunt stabilite prin *acord* între oameni. În acest caz, regulile sunt *convenții*, ceva *născocit* de om, ceva *artificial*, ceva care există *numai* prin voința și acțiunea omului trăitor în comunitate (cetate). *Nomos*-ul se referă la *obișnuințe* colective, la *credințe*, la *simbolurile* și *codurile* adăpostite de tradiție, la legile scrise ori nescrise (cutume). În consecință, *nomos*-ul desemnează atât ideea de *varietate* a modurilor de viață a oamenilor, cât și ideea de *relativitate a valorilor*. Valorile nu au o aplicație universală. Ele diferă de la o comunitate la altă comunitate și au luat naștere prin practicarea vieții în comun. Poziția *nomos*-ului este condensată în spusele lui Protagoras: *Omul este măsura tuturor lucrurilor*. Natura noastră omenească este rezultatul unui șir neîntrerupt de experiențe legate de supraviețuire. Toate valorile legate de cetate, cum sunt legea ori ordinea, apoi obiceiurile și credințele, evaluarea actelor noastre între bune și rele etc., sunt rezultate ale coabitării noastre, convenții, acorduri reciproce, instrumente utile de supraviețuire. Când vorbim despre *nomos* avem în vedere doar acele lucruri ce-și au originea, cauza și scopul în ființa omenească.

Într-un limbaj familiar nouă, *nomos*-ul ar ține de o relație „contractuală” între oameni, fiind o expresie a voinței lor. Or, raporturile contractuale supraviețuiesc prin voința părților. Când partenerii nu mai doresc continuarea clauzelor contractului, atunci el se reziliază. Concluzia? Valorile cardinale, adevărul, binele, frumosul, sunt convenții, raporturi „contractuale” între oameni și, prin urmare, au o valoare relativă.

Pericolul pe care-l camuflează această înțelegere a valorilor este evident. Totul ține de bunul nostru plac, de felul în care *noi stabilim* ceea ce ține de adevăr, bine și frumos. Nu există *criterii obiective* de la care să plecăm în definirea lor. Subiectivitatea noastră este unicul izvor de existență și criteriu de evaluare a valorilor. *Nomos*-ul este ceea ce este omul în el însuși, ceea ce este al lui, ceea ce îi aparține ca posibilitate de exercițiu al voinței.

Physis-ul, dimpotrivă, se referea la ceea ce este supramundan, la ceea ce există „ca natură” și a cărei origine, cauză și scop se situează în afara omului, în ceva divin. „Acest cuvânt însemna următoarele lucruri, diferite dar legate între ele: 1) procesul de creștere sau *genesis*... 2) materialul fizic din care sunt făcute lucrurile... 3) un fel de principiu de organizare, structura

lucrurilor... acest „material” este viu, aşadar divin, aşadar nemuritor şi indestructibil.”²⁴⁰ În ciuda unor înţelesuri contradictorii atribuite conceptului *physis* în lumea greacă²⁴¹, acesta trebuie gândit corelativ cu *nomos*-ul. Astfel, *physis* se referea la ceea ce aparţine lumii în esenţa ei, la însuşirile pe care lucrurile le au prin naşterea lor, independent de prezenţa sau absenţa omului, la felul propriu de a exista al lucrurilor ce compun lumea. *Physis* se referea la esenţa lucrurilor, la ceea ce le este propriu şi caracteristic lor, la ceea ce este invariabil în timp, la proprietăţile stabile ce conferă identitate lucrurilor. Tradus la nivelul înţelegerii noastre, prin *physis* grecii înţelegeau ceea ce există în realitate, obiectiv, prin sine însuşi.

Nomos şi *physis* sunt, aşadar, cei doi poli între care glisa gândirea conceptuală greacă clasică. Antiteza *nomos-physis* domină de departe, cum spuneam, agenda intelectuală a lumii greceşti, întrucât toate subiectele aflate în dezbatere erau raportate la această antinomie. „Dezbaterile despre religie s-au îndreptat asupra problemei dacă zeii există prin *physis* – în realitate – sau doar prin *nomos*; despre organizarea politică, dacă statele se nasc prin voinţa divină, prin necesitate naturală sau prin *nomos*; despre cosmopolitism, dacă împărţirile în cadrul speciei umane sunt naturale sau sunt doar o problemă de *nomos*; despre egalitate, dacă stăpânirea unui om asupra altuia (sclavia) sau un popor asupra altuia (imperiul) este naturală şi inevitabilă sau doar prin *nomos* şi aşa mai departe.”²⁴²

În aceste cadre de gândire trebuie să plasăm şi dezbaterile asupra naturii frumosului, încercările de a răspunde la întrebarea „Ce este frumosul?”, dezbateri care aduce în prim-plan antiteza *nomos-physis*, respectiv poziţia relativistă, consensualistă a sofistilor (Protagoras, Gorgias, Prodicos, Hippias, Antiphon, Critias etc.) şi poziţia esenţialistă (Socrate, Platon, Aristotel).

Poziţia relativistă, consensualistă, argumentează raţional convingerea că *realitatea este ceea ce spunem noi că este*. Astfel, realitatea se prezintă ca o rezultată a subiectivităţii noastre, fiind generată de opiniile şi părerile oamenilor, de credinţele şi aprecierile lor, de punctele lor de vedere comune, de acordul şi identitatea de credinţe existente între ei etc. Cum spuneam, propoziţia fundamentală a relativismului este formulată de Protagoras în celebrul adagiu: „Omul este măsura tuturor lucrurilor”. Dimpotrivă, poziţia esenţialistă argumentează raţional că

²⁴⁰ Francis Peters, *op. cit.*, p. 125.

²⁴¹ „Latinii au tradus φῆσις prin *natura*; *natura* de la *nasci*, „a se naşte”, „a proveni”... *natura* – ceea ce lasă să provină din sine.” Cuvântul „natură” este, de atunci, acel cuvânt fundamental ce desemnează relaţii esenţiale ale omului istoric occidental cu fiinţarea, cu acea fiinţare care nu este el însuşi şi cu aceea care este el însuşi. (Vezi Martin Heidegger, *Despre esenţa şi conceptul lui physis la Aristotel*, în vol. *Repere pe drumul gândirii*, ed. cit., p. 240.)

²⁴² W.K.C. Guthrie, *op. cit.*, p. 53.

realitatea este ceea ce este prin sine. Esențialismul exprimă convingerea că lucrurile au o esență a lor proprie, un mod de a fi, o anumită coerență internă, ceva ce există în sine și urmărește (îndeplinește) scopuri proprii. Opoziția față de relativism este manifestă. „Protagoras susține că omul este măsura tuturor lucrurilor, ceea ce revine la a afirma că ceea ce i se pare fiecăruia *există*, în realitate. Dacă ar fi așa, ar rezulta că același lucru este și nu este, că e rău și e bun și că toate afirmațiile contradictorii sunt deopotrivă de adevărate, pentru că adesea același lucru îi pare frumos unuia, pe când altuia tocmai dimpotrivă, și ceea ce ne apare fiecăruia din noi este măsura (criteriul) lucrurilor.”²⁴³

Trebuie spus clar că, cel puțin în perioada clasică, lupta dintre relativiști și esențialiști a fost câștigată de cei din urmă. Socrate, Platon și Aristotel și-au mobilizat toate resursele creative pentru a se opune sofisticii, iar influența gândirii lor a fost decisivă în cultura europeană până în perioada modernității târzii. Cum au reușit această victorie? Răspunsul este simplu. Socrate, Platon și Aristotel au investigat mecanismele interioare ale funcționării gândirii și au elaborat o teorie a gândirii corecte. Altfel spus, succesul esențialiștilor s-a datorat *cercetărilor cu metodă* a mecanismelor gândirii îndreptate către scrutarea adevărului. Or, sofistii au fost interesați doar de sondarea și inventarierea tipologică a procedurile retorice ale gândirii. Ei nu erau interesați de adevăr, de acordul spuselor noastre cu faptele, ci de forța de persuasiune a cuvântului, de tehnicile de captare a acordului gândirii indiferent de raporturile pe care ea le stabilește cu faptele. Pentru sofisti sunt suficiente garanțiile subiective ale adevărului sau falsului, ceea ce *credem noi* că este adevărat sau fals. Esențialiștii, dimpotrivă, sunt în căutarea unor garanții obiective, *impersonale* a adevărului sau falsului. O opinie este adevărată sau falsă indiferent de convingerile noastre interioare.

În problema pe care o cercetăm, disputele generate de natura frumosului, ilustrativ este dialogul *Hippias Maior*. Problematika dialogului este circumscrisă de întrebarea „Ce este frumosul?”²⁴⁴ pe care Socrate o adresează celebrului sofist Hippias Maior. Acesta, asimilând întrebarea în cauză cu întrebarea „Ce este frumos?”, indică obiectele purtătoare de frumusețe: „fata frumoasă”, „iapa frumoasă”, „lira frumoasă”, „cana frumoasă”. Or, Socrate este nemulțumit de această confuzie voită și argumentează că exemplele date nu epuizează ideea de frumos, cât mai degrabă o ilustrează diferențiat. Există între exemplele date o *ierarhie* a frumosului,

²⁴³ Aristotel, *Metafizica*, ed. cit., fr. 1062b13.

²⁴⁴ „Da de unde știi tu, Socrate, care lucruri sunt frumoase și care urâte? Ia să vedem, ai putem să-mi spui ce-i frumosul?”, Platon, *Hippias Maior*, fr. 286d, ed. cit.

chestiune care aduce în prim-plan și problema *criteriilor*. Căci nu toate obiectele sunt la fel de frumoase. Unele sunt „mai frumoase”, altele „mai puțin frumoase”. Prin urmare, dacă avem în vedere ce este frumos, trebuie să invocăm perspectiva, punctul de vedere. Socrate nu poate împărtăși acest punct de vedere relativist, pentru faptul că, simultan, pentru priviri distincte, ceea ce este frumos este și urât. Invocându-l pe Heraclit care afirma că cea mai frumoasă maimuță este urâtă în comparație cu omul, susținând totodată că fata frumoasă din exemplul lui Hippias este urâtă în comparație cu o zeiță, Socrate face distincția dintre *aparență* (ceea ce pare a fi frumos fiecăruia dintre noi) și *esență* (ceea ce este frumos independent de ceea ce oamenii socotesc că este frumos).

Dezbaterea este foarte complexă, întrucât Socrate recunoaște, împreună cu Hippias, că problema lămuririi naturii frumosului este extrem de dificilă pentru mai multe ipoteze luate în discuție.

În primul rând, frumosul nu poate fi definit ca potrivire, adecvare a lucrurilor la scopul pe care ele le îndeplinesc sau în termeni de avantaj ori util. Prin urmare, frumosul nu poate fi definit prin utilitate, prin capacitatea de a produce ceva bun, pentru că și în privința utilității există puncte de vedere reciproc contradictorii. De pildă, veșmintele și încălțăminte frumoase țin nu de ceva obiectiv, ci de preferințele schimbătoare ale oamenilor, cum am spune noi astăzi, de mode.

În al doilea rând, nici ipoteza că frumosul se identifică cu ceea ce produce plăcere, desfătare a ochiului și urechii²⁴⁵, în ciuda verosimilității ei, nu poate fi admisă. Motivele acestei respingeri sunt date de faptul că trebuie să angajăm în această optică hedonică – a frumosului ca plăcere – *numai* natura subiectivității noastre. Frumosul în acest caz este o *funcție* a senzației, o proiecție a ei, ce nu are legătură cu obiectul frumos. Prin urmare, frumosul nu este o proprietate, un ingredient al lucrurilor, ci o senzație subiectivă proiectată de *preferințele* noastre asupra lucrurilor. Apoi, dacă avem în vedere numai ceea ce produce plăcere în simțuri, de ce nu am vorbi despre frumos și în legătură cu mirosurile sau cu senzațiile gustative?²⁴⁶ De ce, preferințele alimentare de pildă, nu ar fi frumoase?

²⁴⁵ În fragmentul 298a, *Hippias Maior*, se afirmă pentru prima dată existența unei relații intime între artă și frumos: „...dacă am spune că frumosul este ceea ce ne produce desfătarea, dar nu orice desfătare, ci una legată de auz și de văz, cam în ce fel crezi că ar continua disputa? Căci oamenii frumoși, Hippias, și podoabele, tablourile și statuile, frumoase fiind, ne încântă privindu-le. Apoi sunetele plăcute și muzica toată, discursurile și poveștile au asupra noastră același efect.”

²⁴⁶ Kant va prelucra această distincție a lui Platon între simțuri, inferioare și superioare, transformând-o în distincția dintre agreabil și frumos. (Vezi Imm. Kant, *Critica facultății de judecare*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, Cartea întâi, *Analitica frumosului*, 3, *Satisfacția produsă de agreabil este interesată*, pp. 97-99.)

Dezbateră din *Hippias Maior* nu se încheie cu o definiție a frumosului. Socrate recunoaște și deplânge starea în care se afla continuu – mereu ros de îndoieli și incertitudini, în vreme ce oamenii de felul lui Hippias sunt liniștiți pentru că au certitudini, iar viața îi răsplătește pentru asta²⁴⁷. În fond, Socrate face o observație mereu valabilă. În practicarea vieții noastre, noi, oamenii obișnuiți, nu ne poticnim niciodată de definiția frumosului pentru că *știm* ce este frumos și ce este urât. Când însă suntem întrebați și somați să spunem ce este frumosul, atunci dăm peste aceleași nedumeriri pe care le-a scos la iveală Socrate.

În consecință, valoarea dialogului *Hippias Maior* nu constă în răspunsurile pe care le formulează, cât mai degrabă în întrebările pe care le aduce în prim-plan. Prin urmare, valoarea acestui dialog este propedeutică în sensul că, ori de câte ori punem întrebarea „Ce este frumosul?”, va trebuie să reparcurgem traseele de investigație pe care Platon ne sugerează să le urmăm pentru a afla adevărul. Așa se explică influența peste timp a acestui dialog. „Dialogul *Hippias Maior* dezvoltă în nuce structura discursului filosofic despre frumos până în secolul al XIX-lea.”²⁴⁸

e) În loc de concluzii

Referințele teoretice la lumea greacă sunt copleșitoare. Nimeni nu poate parcurge, într-o viață de om chiar, lista de lucrări dedicate analizei fenomenului cultural grecesc și, prin urmare, tot ceea ce se spune despre greci trebuie luat cu relativitate. Această perspectivă relativistă trebuie să fie mereu activă și atunci când se citesc prezentele pagini dedicate analizei artei și frumosului în lumea greacă veche.

Dacă lucrările trebuiesc judecate în genul lor, atunci prezentele pagini trebuie judecate doar dintr-o perspectivă pedagogică. Intențiile care au ordonat bibliografia parcursă sunt de natură formativă. Așa se explică de ce prezentarea dezbatelor privitoare la artă și frumos în lumea greacă veche sunt în multe privințe simplificate. Or, se știe că orice simplificare este, într-

²⁴⁷ „Tu, dragul meu Hippias, ești un om fericit; tu știi ce se cade să facem, și-o faci cu prisosință, după câte spui. Mie însă, se pare că o soartă amară îmi stă împotrivă, căci rătăcesc fără răgaz, ros veșnic de îndoieli, iar când vă înfățișez vouă, învățaților, nedumerirea mea, nici n-apuc bine să sfârșesc că mă trezesc copleșit de ocări... de îndată ce mă aude vorbind astfel, mă întreabă dacă nu-i lucru de rușine atâta cutezanță: «Cum oare ții discursuri despre îndeletniciri frumoase, când te-ai convins acum și tu că n-ai nici o idee despre frumosul însuși? Și dacă nu știi ce-i frumosul, cum ai să-ți dai seama că un discurs e bine întocmit sau nu, ori altă ispravă deopotrivă? Iar când arăți atât de jalnic, mai are viața, crezi, vreun preț?» ...dar poate se cuvine să le îndur pe toate; și n-ar fi de mirare ca de pe urma lor să trag chiar un folos. Iar dacă stau să mă gândesc la cele discutate cu voi doi, eu cred, Hippias, că așa s-a și întâmplat. Căci iată, pare-se că încep să știu ce vrea să spună vorba *Sunt tare grele cele frumoase*.” (Vezi Platon, *Hippias Maior*, fr. 304 e-c, ed. cit.)

²⁴⁸ Jörg Zimmermann, *Frumosul*, în vol. *Filosofie. Curs de bază*, editat de Ekkhard Martens și Herbert Schnädelbach, Editura Științifică, București, 1999.

un fel sau altul, o falsificare. Astfel, există anumite simplificări generate de tratarea globală a lumii grecești, respectiv nediferențierea teoretică în cunoscutele perioade ce trebuie abordate distinct. Este vorba despre distincția dintre arhaic, clasic și elenistic în lumea greacă veche. Apoi, nici gânditorii nu sunt diferențiați între ei. Sistemele de gândire ale lui Platon și Aristotel sunt, se știe, concurente. Or, în aceste pagini dedicate paradigmei grecești a artei și frumosului, aceste puncte de vedere contrarii sunt estompate în favoarea complementarității lor. În sfârșit, există o dinamică internă a modului în care sunt gândite arta și frumosul în cultura greacă, dinamică ce nu rezultă din paginile de față. Lucrurile sunt subtile și complexe, iar parcurgerea unor lucrări specializate conturează un tablou problematic ce nu rezultă din paginile de față²⁴⁹.

V. Plotin și sinteza gândirii estetice grecești

1. Preliminarii

Gândirea estetică greacă și dezbaterile de secole în jurul artei, frumosului și trăirii (experienței) estetice sunt împlinite și desăvârșite de neoplatonici, orientare filosofică inițiată de Plotin (205–270 d.H.) și continuată de o serie de discipoli până în anul 529 când Iustinian I, cunoscutul împărat al Bizanțului, le-a interzis filosofilor orice activitate publică. Damascius, „ultima verigă a lanțului de aur neoplatonic”²⁵⁰, este cel care va închide cercul gândirii filosofice grecești început de Thales în urmă cu un mileniu.

Momentul de amurg al gândirii grecești nu este, cum s-ar putea crede la prima vedere, ceva decrepit. Dimpotrivă! Plotin și școala sa neoplatonică desăvârșește orientarea metafizică a gândirii estetice grecești prin adiția unei noi axiome de construcție conceptual-filosofică: existența unui singur centru al lumii din care provin, prin creație continuă, *emanație*, multiplicitatea tuturor lucrurilor individuale. Acest fapt implică o *răsturnare a modului grec clasic și elenistic* de a gândi natura principiului conceput ca o forță ce *doar* ordonează haosul lumii – principiul pune în ordine „materiale” deja existente – în condițiile în care Plotin filosofează în aceleași cadre grecești de gândire.

²⁴⁹ Vezi Dumitru Isac, *Frumosul în filosofia clasică greacă*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1970, o excepțională lucrare ce întreprinde o analiză științifică, pe alocuri exhaustivă, a dezbaterilor privind natura artei și frumosului în lumea greacă de la Hesiod și Homer, la perioada clasică grecească și cea elenistică.

²⁵⁰ Vezi *Introducere: Damascius și tradiția neoplatonică*, în vol. Damascius, *Despre primele principii: aporii și soluții*, traducere din greacă, introducere și note de Marilena Vlad, București, Editura Humanitas, 1996, pp. 5-55.

Plotin, prin urmare, realizează o răsturnare a modului grecesc (clasic și elenistic) de a gândi, dar în condițiile reafirmării tradiției grecești de filosofare. Cum arătam într-o altă lucrare, prin Plotin filosofia grecească (clasică și elenistică, în mod special Platon și stoicii) primește o nouă modelare rezultată din întâlnirea ei cu gândirea orientală, în mod special, cu sinteza filosofică iudeo-elenă a lui Filon din Alexandria. Neoplatonismul este, așadar, o nouă filosofie chiar dacă sursa de inspirație este Platon și filosofia din *Dialoguri*. Raportarea lui Plotin la Platon este creatoare în măsura în care principiul ordonator al lumii, așa cum era văzut de vechii greci, este transformat de Plotin în principiu creator, urmând sugestiile filosofiei orientale²⁵¹.

În cele ce urmează ne vom concentra *doar* pe prezentarea gândirii estetice plotiniene, întrucât discipolii săi principali, Iamblicos, Proclus, Simplicius, Damascius, nu fac nimic altceva decât să rafineze învățătura maestrului lor prin exegeze și comentarii.

Cu toate că, în mod expres, gândirea estetică a lui Plotin se fundează pe un text *explicit* de câteva pagini, *Despre frumos*²⁵², importanța sa este covârșitoare din cel puțin două motive. Primul: estetica subiacentă gândirii lui Plotin poate fi văzută ca o placă turnantă între gândirea greco-latină (păgână) și gândirea creștină. Cu alte cuvinte, Plotin și neoplatonismul stă la intersecția culturii mozaicate ce a făcut trecerea de la *Weltanschauung*-ul greco-latin la *Weltanschauung*-ul creștin. Așa cum susțin mai toți istoricii filosofiei, orice încercare de analiză a mecanismelor istorice de trecere de la paradigma estetică a Antichității la paradigma estetică a Evului Mediu trebuie să treacă prin gândirea lui Plotin. Al doilea motiv ține de influența de durată a gândirii filosofice și estetice a lui Plotin. Aureliu Augustin, Maister Eckhart, Spinoza, Leibniz, Hegel, Schopenhauer, Bergson, Lucian Blaga etc. sunt doar câteva dintre numele care s-au inspirat din gândirea lui Plotin ori i-au continuat spiritul de filosofare. Însă în ordinea înțelegerii mecanismelor istorice de continuitate și discontinuitate în istoria ideilor estetice, de stabilire a unor filiații tematice, importanța cunoașterii esteticii lui Plotin este hotărâtoare pentru înțelegerea Renașterii. O bună parte a esteticii filosofice renascentiste este de extracție plotiniană în condițiile în care Platon însuși era citit, comentat și înțeles printr-o grilă de lectură neoplatonică. Acestea sunt în principal și motivele pentru care am rezervat esteticii lui Plotin un capitol separat, în ciuda faptului că gândirea sa aparține paradigmei grecești de reflecție.

²⁵¹ Am prezentat, într-o sinteză didactică, gândirea filosofică a lui Plotin în Constantin Aslam, *Problema ontologică în gândirea europeană. Modele conceptuale și interpretări semnificative*, București, Editura Pelican, 2002, pp. 64-73. Vezi și: www.caslam.ro

²⁵² Vezi *Despre frumos* în Plotin, *Opere I*, traducere, lămuriri preliminare și note de Andrei Cornea, București, Editura Humanitas, 2003, pp. 157-174.

2. Coordonate ale metafizicii plotiniene

Estetica lui Plotin este, similar întregii gândiri grecești, de sorginte metafizică. Altfel spus, temele fundamentale ale esteticii sunt dezbătute în cuprinsul unor ample scenarii explicative ale lumii văzute ca un întreg ordonat, similar unui organism viu, în care părțile îndeplinesc funcții precise în susținerea și dăinuirea acestuia. În fond, toate proiecțiile metafizice grecești de la Thales la Plotin – luate apoi ca model de întreaga filosofiei europene până la Heidegger și Wittgenstein – propun o serie de țesături conceptuale ce unifică într-un întreg comprehensibil lumea relațiilor dintre obiecte cu marile valori care susțin și înflăcărează comportamentele și năzuințele omenești: Binele, Adevărul și Frumosul. Acest valori, pe care fiecare dintre noi le redescoperă în propria conștiință și care sunt ca niște „autostrăzi imaginare” prezente în parcursul vieții tuturor oamenilor de oriunde ar fi și indiferent unde ar trăi, sunt integrate ele însele în sistemul lumii ce există dincolo de stările interne ale minții noastre. Cum se corelează în unitatea lumii diversitate realităților mentale și extramentale? Un scenariu metafizic încearcă să dea un răspuns la o astfel de provocare și să explice în ce constă unitatea lucrurilor lumii și, firește, a ființei noastre omenești, în condițiile în care experiența noastră ne permite doar un acces restrâns la diversitate copleșitoare de obiecte și comportamente.

În rezumat, un filosof metafizician raportează așadar continuu diversitatea copleșitoare a lumii, la unitate, la general și universal, încercând să explice cum diversitatea lucrurilor, ca părți încorporate într-o unitate sunt, în același timp, diferite dar și asemănătoare unele cu altele, și, complementar, cum unitatea lucrurilor, care nu este la rândul ei un lucru, își păstrează continuu, în eternitate, poziția sa de liant. Lucrurile sunt greu de argumentat în condițiile în care unitatea lucrurilor este și nu este prezentă în lucruri. Metafizica înseamnă, prin urmare, investigarea modului în care Unul și Multiplul sunt, în același timp, în unitate și diferențiere, și a modului în care *toate* lucrurile și faptele lumii se adecvează acestei dualități formale²⁵³.

Tema înțelegerii raportului dintre Unu-Multiplu, ce aparține întregii metafizici grecești, este tematizată de Platon în întreaga sa operă și, într-un mod cu totul exemplar, în dialogul *Parmenide*. „Platon, cu a cărui gândire începe metafizica, concepe ființarea ca atare, adică ființa

²⁵³ Vezi Constantin Noica, *Unu și Multiplu*, în vol. *Echilibru spiritual. Studii și eseuri, 1929–1947*, Ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Editura Humanitas, 1998, pp. 318-328.

ființării, ca Idee. Ideile sunt, de fiecare dată, Unul în raport cu Multiplul. Acesta se face văzut abia în lumina lor și, apărând astfel, abia acum *este*.”²⁵⁴

Cum menționam, în dialogul *Parmenide* Platon sintetizează provocările (aporiile) la care trebuie să facă față orice filosof dacă se simte chemat să propună un scenariu metafizic²⁵⁵. Așa se explică de ce Plotin îl urmează pe Platon în gândirea sa, considerând că piscul gândirii filosofice dintotdeauna se află în *Dialoguri* la care se raportează și le comentează în raport cu propriile obsesii și sensibilități reflexive.

Plotin, spre deosebire de filosofii moderni devorați de orgoliul originalității, se concepea pe sine, în mod sincer, doar un comentator al metafizicii platoniciene, respectiv al ideii de Bine (*agathón*), piesă esențială în construcția teoriei ideilor expusă de Platon în dialogul *Republica*. De aceea, o rememorare a modului în care Plotin își construiește propria viziune despre lume este esențială în înțelegerea gândirii sale estetice.

Cum se știe, în dialogul *Republica* Platon plasează Binele în vârful ierarhiei ideilor și îl asemuiește cu principiul lumii. Câteva fragmente extrase din *Republica* sunt revelatorii pentru ceea ce înseamnă Binele pentru Platon: „...ideea Binelui este cunoașterea supremă, ideea prin care și cele drepte și celelalte bunuri devin utile și de folos... eu îl numesc pe Soare odrasla Binelui, odraslă pe care Binele a zămislit-o asemănătoare cu el însuși. Căci ceea ce este Binele este în locul inteligibil, în raport atât cu inteligența, cât și cu inteligibilele, același lucru este Soarele față de vedere și de lucrurile vizibile... în domeniul inteligibilului, mai presus de toate este ideea Binelui... ea este anevoie de văzut, dar că odată văzută, ea trebuie concepută ca fiind pricina pentru tot ce-i drept și frumos; ea zămislește în domeniul vizibil lumina și pe domnul acesteia, iar în domeniul inteligibil, chiar ea domnește, producând adevăr și intelect...”²⁵⁶

²⁵⁴ Martin Heidegger, *Metafizica lui Nietzsche*, traducere din germană de Ionel Zamfir și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 1990, p. 39.

²⁵⁵ Vezi Platon, *Opere, VI, Parmenide*, traducere de Sorin Vieru, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, în mod special [fr.] 136a–165e, în care Platon pune în contrast logic cele opt aporii (ipoteze) programatice pentru orice metafizică a Unului și Multiplului, pp. 95-137. O analiză și o evaluare în context vechi grecesc a aporeticii platonice legate de Unu–Multiplu o propune Gheorghe Vlăduțescu în *Fundamentele grecești ale metafizicii moderne*, București, Editura Academiei Române, 2009, în mod special în cap. I, pp. 9-36, și în vol. *Ontologie și metafizică la greci. Platon*, București, Editura Academiei Române, 2007, cap. „Marea tăietură”, pp. 94-135. Vezi și Gheorghe Vlăduțescu, *O enciclopedie a filosofiei grecești*, București, Editura Paideia, pp. 539-542.

²⁵⁶ Platon, *Republica*, fr. 504e-509e, în *Opere, V*, Cuvânt prevenitor de Constantin Noica, traducere, interpretare, lămuriri preliminare, note și anexă de Andrei Cornea, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.

În paranteză fie spus, Aristotel, ca și în cazul altor concepte, îl critică pe Platon fiind totuși de acord cu el în cazul următoarei definiții: „Binele este cel spre care aspiră toate”²⁵⁷ în timp ce stoicii identifică Binele cu ceea ce este folositor.

Evident că principală sursă de inspirație în modul de a concepe Binele de către Plotin, o constituie gândirea lui Platon. Dar încă o dată, Plotin nu se plasează pe pozițiile unui simplu exeget sau comentator. Aceasta și pentru faptul că transformă ideea platonice a Binelui ordonator în ideea unui Bine creator.

Pentru Plotin, Binele este izvorul creator al tuturor lucrurilor din lume, cum spunem noi astăzi, din univers. El este numit de Plotin și cu termenii: *Dumnezeu, Principiul unic, Zeul suprem, Unul, Eternul, Existența, Inexistența (Nimicul), Infinitul, Ființa absolută, Ființa perfectă* etc. Spre deosebire de creștinism care îl concepe pe Dumnezeu ca pe o *persoană* și-l înțelege plecând de la cunoașterea dogmatică fundată pe credință, Plotin are în vedere, ca să spunem așa, urmându-l pe Pascal, pe un Dumnezeu al filosofilor pe care-l înțelege apelând la argumente și demonstrații filosofice. Pentru Plotin „Binele” este unul dintre numele diferite pe care le putem atribui lui Dumnezeu în funcție de contextele argumentative în care apare relația formală Unu-Multiplu.

Recompunând în sinteză și, firește, simplificând didactic scenariul metafizic plotinian, Binele este Unul și este perfect. Fiind perfect este și bun. Ceea ce este rău actual va fi bine în viitor sau a fost bine în trecut. Unul (Binele) este Existența singură. Ea este autogenerată și primordială. Înainte de Unul și fără el nu a fost nimic și nu poate fi ceva. Tot ce există este o *emanație* a sa. Pentru a exemplifica intuitiv înțelesul ideii de emanație, Plotin apelează la o experiență obișnuită. Așa cum lumânarea aprinsă poate răspândi în jurul ei sau în depărtare lumina, fără să se disloce și să se amestece ea însăși cu substanțele concrete pe care le iluminează, cu lucrurile luminate așadar, tot astfel se întâmplă și cu emanația. Ea se împarte pretutindeni fără să se dividă pe sine, fără să-și piardă unicitatea. Tot astfel și Binele – dacă și-ar pierde unicitatea n-ar mai fi perfect. Plotin, prin urmare, nu este panteist, întrucât Dumnezeu nu este prezent în interiorul lucrurilor.

Dacă am admite acest fapt, atunci proprietatea sa fundamentală, perfecțiunea, s-ar pierde. Principiul unic nu poate fi răspândit în multiplicitatea lucrurilor fără a-și ieși din propria condiție, fără a se pierde pe sine. Rezumând, Binele posedă proprietăți pe care nu le au lucrurile

²⁵⁷ Aristotel, *Etica Nicomahică*, I, fr. 1094a, Traducere, studiu introductiv, comentarii și index de Stella Petecel, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988.

individuale gândite împreună. Binele este unitatea originară (Unul), este perfect, absolut, universal, indivizibil și nedeterminat. El nu poate fi gândit ca fiind nici subiectiv, nici obiectiv. Binele este etern și infinit și nu este supus nici măsurii, nici numărului. El este simplu și nemărginit. Nu are figură nici părți și nici formă. El este nimic, inexistență în măsura în care lucrurile lumii au existență; nici esență nu este pentru că el este condiția esenței. Binele în sine nu este o ființă inteligentă și nici nu i se poate atribui gândirea. De ce? Pentru că a căuta lumina cunoașterii, susține Plotin, este dat celui ce are nevoie de ea. Gândirea omenească caută această lumină pe când lumina nu caută lumină. Binele fiind lumină și necăutând lumină (pentru că numai gândirea caută lumină) trebuie să admitem că el nu este gândire și nici inteligentă.

Constatăm, prin raportare la Platon, că Plotin epuizează parcă posibilitățile logice de descriere a Binelui, pe care îl încercuiește treptat în condițiile în care Binele în sine, în calitate de Principiu unic, nu poate fi descris. Plotin creează o pânză conceptuală în jurul Binelui, o rețea și un sistem de concepte exprimate logic când pozitiv, când negativ. Plotin anticipează astfel, gândirea creștină, respectiv cele două căi de cunoaștere a ființei divine moștenite din teologia patristică: *calea catafatică* sau afirmativă (ce indică ceea ce este Dumnezeu în raport cu realitățile create, văzute, luate ca simbol al său; Dumnezeu este cunoscut din prezența și din lucrările sale în creație, atribuindu-i-se însușirile acesteia), și *calea apofatică* sau negativă (este modalitatea de cunoaștere prin negare și înaintare; se afirmă ceea ce nu este Dumnezeu și astfel dobândim o „cunoaștere de înaintare” până la trăirea misterului divin). Spre deosebire însă de Platon și Aristotel care afirmau că principiul unic este inteligența în ipostaza ei supremă, Plotin afirmă că Dumnezeu fiind el însuși gândire el nu trebuie să gândească. Această teză a absenței inteligenței din constituția ființei divine, a Unului fără gândire, este îndreptată polemic nu numai spre filosofii de tradiție și prestigiu grecești, cât și împotriva doctrinei creștine pentru care Dumnezeu este atotștiutor, este inteligența absolută.

Binele este, totodată, inalterabil, perpetuu și absolut liber. Este absolut liber pentru că nu este supus la nimic altceva decât la sine însuși, atât în ordinea exteriorității, cât și în aceea a interiorității. Binele este veșnic și nenăscut; el nu poate fi produsul întâmplării pentru că el nu a fost produs de o altă cauză decât propria sa cauză. Eternitatea și veșnicia Binelui se deduc din perfecțiune. Perfect este o stare din care nu lipsește nimic. În această stare, susține Plotin, ființa nu aspiră la nimic și nici nu poate regreta ceva, prin urmare, ea este Tot, și e Tot *actualmente* fără

a câștiga ceva mai târziu și fără a pierde ceva acum față de trecut. Ființa Unului fiind perfectă este, prin consecință, eternă. Eternitatea, așadar, derivă logic din perfecțiune fiind întotdeauna.

Binele, cum s-a mai spus, este creatorul lumii și, într-un anumit fel, existența sa este postulată plecând de la lucrurile sensibile, de la ceea ce există în mod concret. Nimeni nu poate întreba și căuta un sens lumii în care trăim cu toții, și faptul are o valabilitate permanentă, dacă nu postulează că exista ceva care este prezent pretutindeni și nicăieri, un principiu al lumii după cum susțin vechii greci și, după ei, Plotin.

Dificultatea majoră a acestui scenariu explicativ constă, după cum se poate constata, în deslușirea mecanismelor de trecere de la Unul la Multiplu, de la Creator la lucrurile create. Problema pe care o pune Plotin (de fapt pe care o readuce în fața conștiinței pentru că ea este problema capitală a întregii filosofii grecești – numită și *problema generării*) este acesta: Cum Dumnezeu ca ființă perfectă *crează* o lume diferită de el? Cum și de ce perfecțiunea creează imperfecțiunea? Evident că Plotin nu lasă fără răspuns această întrebare dar, cum este de așteptat, argumentația sa este laborioasă și foarte stufoasă (dacă nu chiar neclară).

Simplu spus, Unul nu iese din condiția sa pentru a crea, întrucât creația este ceva ce ține de propria natură. Unicitatea sa nu se dizolvă în multiplicitate pentru că Divinul creează prin *ipostazele sale emanate* și nu în mod nemijlocit. Argumentația lui Plotin este extrem de ingenioasă dacă avem în vedere înțelesul termenului „ipostază”. Acest cuvânt provine din grecescul *hypostasis* și înseamnă „mască”, față către față, fiind sinonim cu cuvântul *prosopon*, persoană. Acest din urmă termen a pătruns în vocabularul trinitar creștin pentru a-l exprima pe Dumnezeu, Ființă în trei persoane.

Ei bine, Plotin susține că Binele emană într-o primă instanță *Inteligența* (*Nous-ul*), apoi că într-o a doua etapă este emanat *Sufletul*. În ce constă prima emanație? Pe scurt, prin emanația *Inteligenței* Binele ordonează lumea în conformitate cu Ideile sau cu Formele despre care vorbea Platon, (lumea devenind astfel inteligibilă, luând forma unui ansamblu ierarhic, ordonat de forme), în timp ce prin emanația *Sufletului* putem explica de ce lumea este animată, într-o mișcare și rotație neostoită. Unul este lipsit de însușiri, e inefabil, în sensul că însușirea sa este de a nu avea însușiri. Inteligența este întoarsă intuitiv către Unul ca primă ipostază a sa; din ea emană Sufletul lumii. Din Sufletul lumii emană sufletele particulare – demonice, omenești, animale și vegetale care sunt la rândul lor întoarse către corpuri. Unul, Inteligența și Sufletul

alcătuiesc cele trei ipostaze (substanțe) ale Divinului, o trinitate după modelul căreia se va forma și trinitatea creștină: Tatăl (Unul), Fiul (Inteligența, Logosul) și Sfântul Duh (Sufletul).

Creația înseamnă așadar, „coborârea” Binelui prin emanație în ipostazele sale, proces numit de către Plotin procesiune. Aceasta constă într-o „degradare” treptată a perfecțiunii. De pildă, sufletul omului este o ipostază „degradată” a Sufletului întrucât el este întemnițat în corp, în materie. Există însă și posibilitatea reîntoarcerii lui la perfecțiune, la Unul, proces numit de Plotin conversiune și izbăvire. Scopul spre care se îndreaptă sufletul omenesc este revenirea la Dumnezeu și poate fi atins prin contemplație intuitivă, prin ceea ce Plotin numește extaz mistic. Acesta este o stare de trăire (cunoaștere) a lui Dumnezeu care nu poate fi atinsă cu ajutorul gândirii obișnuite și obligate să opereze cu dihotomia subiect-obiect. Starea de grație poate fi atinsă numai dacă ducem o viață virtuoasă; ea este, totodată, atinsă de cei care au o cultură morală desăvârșită fiind apanajul celor puțini dintre noi. Prin intuiție, prin percepție directă și trăire sufletească deplină putem dobândi, spune Plotin, o cunoaștere a Unului, fapt care ar trebui să constituie rațiunea de a fi a tuturor oamenilor.

3. Frumosul între sensibil și inteligibil

Acesta este contextul metafizic în care trebuie să plasăm gândirea estetică a lui Plotin, context ce se încadrează, cum arătam, în ambianța mai largă a paradigmei grecești de gândire. Prin urmare, ceea ce spuneam în legătură cu *Weltanschauung*-ul grecesc se aplică *ne varietur* și la Plotin. Anume că, în esență, și pentru Plotin, ca pentru întreaga lume elenică, lumea este deopotrivă divină și însuflețită, că între rațiune și mistică nu există o tensiune ireconciliabilă ca în creștinism, respectiv că scopul filosofiei era „să-l vadă pe Zeu”, operație intelectuală ce produce o salvarea a sufletului de corporalitate, respectiv o transformare lăuntrică prin unirea cu divinitatea. „În esență, *theoria* avea, în greaca veche, două sensuri principale: însemna pe de o parte «privire concentrată», «contemplație», și de aici «privire cu ochii minții», deci și «cercetare teoretică»; dar, pe de altă parte, semnifica și «procesiune religioasă», «cortegiu» demn de a fi văzut, care însoțea o ceremonie în cinstea zeilor.”²⁵⁸ Prin urmare, omul care cunoaște theoretic, care „vede”, suferă o transformare lăuntrică prin chiar actul acestei vederi. „Vederea” teoretică a divinității produce un om „îndumnezeit”, mai mult suflet decât corp.

²⁵⁸ Andrei Cornea, *Lămuriri preliminare*, în Plotin, *Opere I*, ed. cit., p. 51.

Perspectiva nouă pe care o aduce Plotin în sistemul metafizic al frumosului grecesc ține de *cercetarea condițiilor în care are loc experiența frumosului*. Mai exact, Plotin este în lumea greacă principalul *teoretician al experienței estetice concepute ca o componentă distinctă a experienței mistice*, pe care a trăit-o, așa cum specifică, discipolul și biograful său Porfir, de patru ori. Iată cum descrie Plotin însuși una dintre experiențele „ieșirii din corp”. „De multe ori, deșteptându-mă eu din trup, revenind la mine însumi și ajungând în afara restului lucrurilor, însă sosit *înlăuntrul meu*, am fost uimit de câte frumusețe am văzut *Acolo*. Am crezut atunci cu tărie că aparțin părții mai bune a Realității și că trăiesc viața cea mai bună, atunci când am ajuns la identitatea cu zeiescul și când, sălășluit în el, m-am îndreptat spre desăvârșita realizare de sine, când m-am întemeiat pe mine însumi deasupra tot restului inteligibilului.”²⁵⁹

Prin urmare, în interiorul acestei experiențe mistice, de unificare a sufletului omenesc cu principiul lumii, cu Unul, reprezentat, cum s-a văzut, de întreita sa formă de manifestare: Supremul Bine (un alt nume al Unului, cum precizăm), Intellect și Suflet, sunt amplasate toate celelalte trăiri omenești, inclusiv *trăirea unitară a diverselor stări emoționale* provocate de întâlnirea omului cu frumosul din lucruri (frumosul sensibil) ori, cu totul excepțional, cu frumosul în sine (frumosul inteligibil, Unul inefabil).

Plotin este cel care va anticipa cu mai bine de un mileniu marea descoperire a filosofiei scoțiene moderne de secol șaptesprezece, *gustul și trăirea estetică*, teoretizate ulterior de Kant în conceptul *sentimentul de plăcere și neplăcere*, și de Schopenhauer în teoria *atitudinii (experienței) estetice*.

Estetica lui Plotin – în fapt, viziunea sa metafizică privind arta, frumosul și experiența estetică – este expusă, cum menționăm, în principal în „tratatul” *Despre frumos*²⁶⁰ – un text scurt dar extrem de dens – și într-un subcapitol din „tratatul” *Despre Univers*, intitulat *Despre frumusețea inteligibilă*²⁶¹. Ambele texte trebuie citite împreună și, firește, raportate împreună la întreaga operă a lui Plotin care ne îndeamnă să privim lucrurile concrete ca integrate în vasta unitate a Unului inefabil.

În termeni contemporani, Plotin promovează un punct de vedere holist, sistemic și relațional, în sensul în care părțile lumii sunt elemente ce interacționează între ele formând un întreg cu proprietăți diferite de cele ale elementelor sale. Întregul ca atare nu este la rândul lui un

²⁵⁹ Plotin, *Opere*, I, 6.IV.8 *Despre coborârea sufletului în trupuri*, ed. cit., p. 250.

²⁶⁰ Plotin, *Despre frumos*, I, I.6, *Opere* I, ed. cit., pp. 158–164.

²⁶¹ Plotin, *Despre frumusețea inteligibilă*, *Opere*, II, traducere, lămuriri preliminare și note de Andrei Cornea, București, Editura Humanitas, 2006, pp. 335–356.

element, ci o rezultantă a interacțiunii pe care el însuși se întreține în calitatea lui de principiu de mișcare ori de viață. Lumea este gândită de Plotin prin analogie – păstrând firește o perspectivă relativistă – cu modul în care gândim noi astăzi unitatea personalității omenești care topește într-un eu lăuntric toate elementele constitutive ale ei. Prin urmare, părțile trebuie gândite prin întreg și întregul prin părți, iar această regulă trebuie aplicată consecvent dacă dorim să înțelegem gândirea estetică plotiniană.

Unitatea esteticii lui Plotin este realizată, cum arătam, în jurul „experienței estetice”, liantul care leagă într-un tot diversele perspective ale frumosului cu feluritele moduri de a face artă. Axioma înțelegerii acestei estetici se fundează un enunțul paradoxal: un lucru este frumos, dacă mai înainte este prețuit, adică trăit într-un suflet ce posedă, ca posibilitate, această trăire.

Dar ce înțelege Plotin prin „experiența estetică”? Simplu spus: „experiența estetică” înseamnă *reacția emoțională a sufletului omenesc la formele de manifestare ale Unului - prin Intellect și Suflet - în vasta multiplicitate a lumii.*

Lumea ce posedă lucruri nenumărate prin formele lor *participă* cu toate la Unu după patru principii: „orice multiplicitate presupune o unitate care-i dă structura (principiul unității sistematizante); orice unitate transcende multiplicitatea pe care o unifică (principiul transcendenței); orice multiplicitate e conținută într-un anume mod în unitatea care o transcende (principiul imanenței); orice realitate care, pentru a se realiza, trebuie să iasă din unitatea în care e cuprinsă, nu se poate realiza pe deplin decât printr-o reîntoarcere la unitatea din care emană (principiul conversiunii). Această viziune puternică a avut o influență determinantă nu numai asupra formării teologiei creștine și dezvoltării gândirii medievale, dar și asupra formulării esteticii și asupra practicării artei în Renaștere, îndeosebi în pictură... în plus, filosofia și știința modernă, marile sisteme ale idealismului german și chiar gândirea contemporană nu se pot sustrage influenței sale”²⁶².

Plotin îl urmează firește, în multe privințe, și în gândirea estetică pe Platon, în mod special ideile expuse în *Republica*, *Banchetul* și *Phaidros*. Între altele, ideea principiului ierarhiei lumii concretizat în participarea lucrurilor sensibile prin forma lor la entitățile inteligibile (formele care sunt doar obiect al gândirii), respectiv a participării frumosului sensibil la frumosul inteligibil, reprezintă o constantă majoră de continuitate. Apoi, ideea că întâlnirea cu frumosul în

²⁶² Paul Olivier, *Neoplatonism*, în Frédéric Laupies (sub direcția), *Dicționar de cultură generală*, traducere de Margareta Gyurcsik, Timișoara, Editura Amarcord, 2001, p. 466.

sine, cu Binele (Unul inefabil) este destinată *doar* înțeleptului, celui care a „învățat” să *vadă* realitățile inteligibile ascunse în spatele aparițiilor sensibile e tot de inspirație platonice.

Numai că spre deosebire de Platon care investighează unitatea lucrurilor de același fel prin apel la „jocul” formelor, Plotin este în căutarea acestei unități plecând de la sufletul omenesc care posedă în sine atributul inefabil al frumuseții concepută, firește, ca specie a Binelui.

În ordinea sensibilă a lucrurilor, unitatea lumii este rezumată *în sufletul omului aflat într-un corp* care – în conformitate cu cele patru principii enunțate mai sus – conține în sine trama Unului inefabil ce emană, radiază *mijlocit*, prin Intellect și Suflet în toate ființele. Așa se explică de ce Plotin își începe căutările, în acord cu principiile unității sistematizante și conversiunii, pentru a stabili natura și esența frumosul, de la simțuri, de la „ferestrele” sufletului aflat în corp. „Frumosul se află în vedere în măsura cea mai mare; dar el există și în auz – când se fac îmbinări de cuvinte – și în întreg cuprinsul artei muzicale. Căci melodiile și ritmurile sunt frumoase. Însă cei care suie către înalt, după ce s-au despărțit de senzație, constată că există și îndeletniciri frumoase, și făptuiri, și obișnuințe, și științe frumoase, iar apoi vine frumusețea virtuților.”²⁶³

Prin urmare, într-o primă mișcare a sa, sufletul omenesc descoperă în sine o varietate de frumuseți ordonate ierarhic care posedă anumite *grade* din frumosul inefabil al Unului întreg ca forme de manifestare. Frumosul ține așadar de sufletul nostru, de propria interioritate în care Sufletul, Intellectul și Binele se revarsă. Pe treapta cea mai de jos a lumii, treapta lucrurilor corporale, frumusețea este *primită*, firește, din exterior, prin „participarea” lor la întreg. „Unele lucruri, precum corpurile, nu-și iau frumusețea de la substraturile lor însele, ci sunt astfel prin participare.”²⁶⁴

Realitățile sufletești însă, prin esențele lor, sunt frumuseți în sine, cum exemplifică Plotin prin esența virtuții. Concluzia se impune de la sine: sufletul omenesc își are substratul în chiar Sufletul universal, este omologul lui, care la rândul său derivă din Intellect ca primă ipostază a Unului inefabil. Pe scurt, sufletul omenesc este divin și ceea ce spunem despre divinitate predicăm și despre suflet. În concluzie, sufletul este frumos prin simplitatea sa, frumusețe analogă celei a Sufletului, analogă Intellectului a cărei frumusețe e liberă, în cuvintele lui Plotin, de orice amestec. Frumusețile divine sunt date, așadar, în sufletul nostru, cum am spune astăzi, ca

²⁶³ Plotin, *Despre frumos*, ed. cit., p. 158.

²⁶⁴ *Ibidem*.

potențialități, iar accesul la ele se face prin meditație interioară și culminează cu „ieșirea” sufletului din corp prin metoda mistică de trăire a Unului inefabil în conștiință.

Acum înțelegem mai bine de ce Plotin respinge teoria frumosului armonie, Marea Teorie, necontestată serios de nimeni până la el. „Se spune de către toată lumea cam așa: buna proporție a părților între ele, cât și în raport cu întregul, și adaosul de culoare frumoasă produc frumosul la vedere. Și pentru orice lucru vizibil, și în general pentru orice lucru, faptul de a fi frumos înseamnă a avea o bună proporție și a fi comensurabil.”²⁶⁵

Or, nu lucrurile *moarte* – spune Plotin – fie ele și artefacte artistice, de genul statuiilor, ilustrează ceea ce e, în sensul propriu, frumos. Frumusețea este *ceva interior* sufletului fiind intim legată de *dorință*, forța motrice a ieșirii din sine către inteligibil, către Unul inefabil. „De aceea și aici trebuie afirmat că *frumusețea este mai curând ceea ce strălucește pe deasupra proporției decât proporția* și că aceasta, care strălucește, este un lucru demn de iubire. Din ce pricină strălucirea se găsește mai degrabă la un chip viu, dar e o urmă la cel mort, chiar dacă chipul nu și-a pierdut proporțiile din carne. *Iar făptuirile vii sunt mai frumoase decât statuile*, chiar dacă ultimele sunt mai proporționate! Și o ființă vie mai urâtă este mai frumoasă decât frumosul din statuie! De ce? Pentru că *ceea ce e viu este mai de dorit*. Iar asta se întâmplă fiindcă are Suflet.”²⁶⁶

Ideea frumuseții ca strălucire îi va da posibilitatea lui Platon să unifice, prin natura doritoare a sufletului, toate speciile frumuseții: frumusețea din corpuri, îndeletniciri, științe frumoase etc. Mecanismul de unificare este de inspirație platoniciană și constă în ideea participării formelor lucrurilor sensibile la Forma inteligibilă prin *asemănare* la care, într-un mod cu totul inovativ, Plotin propune o descriere a diverselor trăiri ale sufletului ce anticipează, în idee, programul fenomenologic contemporan de descriere a actelor de conștiință. „Sufletul, fiind ca natură ceea ce este și purces, fiind de o natură mai de preț, atunci când ar vedea *ceva înrudit* cu sine sau chiar o urmă a înrudirii, se bucură, se umple de uimire și se întoarce către sine; *reamintindu-și de sine* și de ceea ce-i al său. Care este, prin urmare, asemănarea dintre lucrurile frumoase din lumea acesta și frumusețile din lumea de Acolo? Or, dacă există asemănare, să fie ele asemenea? Dar cum de sunt frumoase și acelea, și acestea. *Spunem că sunt așa prin participare la Formă.*”²⁶⁷

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 159.

²⁶⁶ Plotin, *Cum s-a născut multiplicitatea formelor și despre Bine, Opere, III*, traducere, lămuriri preliminare și note de Andrei Cornea, București, Editura Humanitas, 2009, p. 68.

²⁶⁷ Plotin, *Despre frumos*, ed. cit., p. 161.

În filosofia frumosului Plotin produce, cum arătam, o inovație remarcabilă de metodă prin aplicarea consecventă a principiului fenomenologiei contemporane: cunoașterea începe de la mine însumi, de la propria subiectivitate și constă în descrierea riguroasă a actelor de conștiință la care am acces nemijlocit prin faptul că trăiesc. Eul meu posedă o cunoaștere prealabilă pe care o pot aduce în fața conștiinței pentru a cunoaște ceea ce *deja* știu. Or, în acest caz, cunoașterea reprezintă, cum ar spune C. Noica, „mersul îndărăt”, adică ea începe cu faptele senzoriale și se „ridică” apoi prin descriere la câmpul celorlalte fapte care fac *posibile* faptele senzoriale. Evident că în contextul unor practici reflexive de tip fenomenologic „în sus” și „în jos” nu au sens geometric, ci existențial.

A te „ridica” către principiul unității lumii înseamnă a „coborî” în sinele lăuntric, a te adânci în sine și a „ieși” din corp. Simplu spus, Plotin pune în acțiune o metodă transcendentă *avant la lettre* prin faptul că cercetează faptele prin stabilirea condițiilor lor de posibilitate. „Suișul” despre care vorbește continuu Plotin, „vederea interioară”, este în fapt o permanentă adâncire în sine, cum precizam, care redescoperă ceea ce preexistă în suflet pe măsură ce sunt dezvelite, prin meditație și contemplare, diversele înfășurări ale eului individual. „Dar trebuie să examinăm frumusețile aflate mai departe, pe care senzația n-a fost menită să o vadă, iar Sufletul el vede fără organe de simț – pe acestea le vedem în suișul nostru și să lăsăm jos, în urmă, senzația.”²⁶⁸

Înaintarea către sinele din mine însumi, cu alte cuvinte, inițierea drumului către condițiile care fac posibil eul meu individual – Unul inefabil în ipostazele sale de Intellect și Suflet – începe pentru Plotin, sugestia este preluată de la Platon, cu sentimentul iubirii care provoacă dorința, neliniștea, în sufletului individual. Dorința redirecționează înspre sine sufletul individual care descoperă în trăirile sale „lucrarea” Sufletului. Însă, sufletul individual poate simți în sine „lucrarea” Sufletului doar dacă este inițiată prin trăirea unor sentimente de atracție ori respingere ce apar împreună cu obiectul ei. Astfel, la nivelul frumuseților senzoriale „nu e cu puțință să vorbească aceia care nici nu le-au văzut, nici le-au perceput ca fiind frumoase, după cum e cazul orbilor din naștere, în același fel nu e posibil să vorbească despre frumusețea ocupațiilor cei care nu au acceptat că există o frumusețe a îndeletnicirilor, a științelor și a altelor, asemenea”²⁶⁹. Cum arătam, în viziunea lui Plotin un lucru este frumos, dacă mai înainte este prețuit și iubit, adică trăit într-un suflet ce posedă, ca posibilitate, această trăire. Sufletul individual „se aprinde” și se

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 164.

²⁶⁹ *Ibidem*.

întoarce asupra-și pentru a-și căuta originea sa – ceea ce e mai adânc în sine decât el însuși, cum zicea Aureliu Augustin ale căror idei filosofice sunt de inspirație plotiniană – printr-o serie de simțăminte care însoțesc experiența frumosului. „Asemenea simțăminte cuvine-se să avem când ceva e frumos – *cutremur și înfiorare plină de bucurie, cât și dor, iubire și uluire însoțite de plăcere*.²⁷⁰”

În rezumat, experiența frumosului, ca act de trăire interioară și de emoție sufletească, este posibilă doar de cei care au deja un preangajament sufletesc, emoțional prin raportare la lucrurile corporale ori necorporale. Banal spus, frumos este doar ceea ce prețuim și iubim, întrucât entitatea respectivă, prin dorință, se transformă dintr-un obiect banal într-o valoare. În termenii lui Plotin, doar prin iubire și dorință, văzătorul se „înruțește” cu obiectul văzut. Toate lucrurile frumoase sunt, prin urmare, valoroase, pentru că sufletul nostru, prin dorință, se unește cu ele și devin ca valori, „obiecte ale sufletului”. Prin urmare, sufletul se întâlnește cu sine însuși prin *mijlocirea* obiectelor exterioare lui transformate în valori, în acte trăite, i-a cunoștință de sine prin propriile sale „mișcări” îndreptându-se „în sus”, treaptă cu treaptă, către condițiile care l-au făcut posibil.

Frumusețea este, așadar, o proiecție interioară a eului nostru lăuntric organizat formal și ierarhic. Există grade de prețuire și, firește, grade ale frumosului atât în lumea corporală, cât și în cea necorporală. Sufletul este organizat formal în sensul în care acesta e o formă care în-formează; este organizat ierarhic în sensul că „lucrarea” lui este în mod virtual, potențial, determinată de Sufletul universal, de Intellect, în final, de Bine, Unul inefabil. Frumusețea ține, firește, în ultimă instanță de ceea ce e incorporeal în ceea ce e corporal, material, de formă.

Plotin justifică așadar, prin conceptul trăirii și al descrierii experienței interne o teorie formală a frumosului ce începe cu formele corporale și care continuă „mersul îndărăt” cu sușul către formele frumuseților necorporale, încheindu-se, într-o uniune mistică cu Binele, forma supremă a frumosului. „Prin urmare, trebuie iarăși suit spre Bine, spre care năzuiește orice Suflet. *Dacă cineva l-a văzut, știe ce spun*, anume în ce fel este El frumos. El e de dorit ca fiind bun, și dorința-i pentru el; iar întâlnirea cu el este cu puțință pentru cei care au luat drumul în sus, care se întorc spre el și se dezbracă de veșmintele pe care le-au îmbrăcat atunci când au coborât.”²⁷¹

Influența de durată a gândirii estetice plotiniene în cugetarea europeană, mai precis, actualitatea viziunii sale asupra frumosului își are originea, în principal, în metoda sa reflexivă,

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 165.

²⁷¹ *Ibidem*.

„fenomenologică”, pe care Plotin o numește în mai multe locuri „vedere interioară”. Orice om are acces, susține în mod „democratic” Plotin, la această metodă reflexivă, introspectivă, dacă va cultiva valorile sufletului, adică virtuțile văzute ca sisteme de abțineri, în detrimentul „cărnii”, a corpului care vrea să „comande” și să subjuge partea divină din el. Așa se explică de ce lui Plotin îi era rușine, după mărturisirea unei discipol, că are un corp, și de ce recomandă pentru cei care *doresc să „vadă”* să se comporte cu ei înșiși așa cum procedează sculptorul, metodic și cu „ochii” îndreptați către perfecțiune, către Unul inefabil. „Ce anume vede, așadar, acea vedere interioară? Când abia e trezită nu poate să privească strălucirile prea mari. Sufletul însuși trebuie să se obișnuiască să privească mai întâi îndeletnicirile frumoase, apoi faptele frumoase – nu pe acelea care le săvârșesc artele, ci pe care le făptuiesc oamenii socotiți buni. Apoi uită-te la Sufletul celor care săvârșesc fapte frumoase. Dar cum ai putea vedea frumusețea unui Suflet bun? *Întoarce-te către tine însuși și privește*: chiar dacă încă nu te vezi pe tine frumos, fă precum sculptorul unei statui ce urmează să fie frumoasă; el mai înlătură ceva, mai șlefuește pe undeva, netezește, curăță, până ce face vizibilă frumusețea pe chipul statuii.”²⁷² Firește că sufletul prin această vedere interioară „urcă” continuu către sinele său lăuntric, către frumosul prim, până se unifică cu condițiile sale de posibilitate, în final, cu Unul inefabil – „punctul zero”, izvorul întregii lumii vizibile și invizibile. „Astfel, dacă ne exprimăm la modul general, Forma Binelui este Frumosul prim. Iar dacă vom diviza domeniul inteligibilului, vom declara că locul Formelor este Frumosul inteligibil, în timp ce Binele se află *mai presus de acesta* și e izvorul și obârșia frumosului. Sau vom așeza în același gen Binele și Frumosul prim. Oricum, Frumosul se află Acolo.”²⁷³

Actualitatea gândirii estetice a lui Plotin devine și mai evidentă dacă ne raportăm la viziunea sa asupra artei și a relației de intimitate pe care o întreține cu frumosul. Într-o lume dominată de ideea universurilor paralele existente între artă (*téchnē* ca obiect sensibil) și frumos (obiect inteligibil), Plotin produce o răsturnare de perspectivă prin impunerea unei relații de solidaritate între artă și frumos. Definiția care a dominat cultura europeană din Renaștere și până la experimentele avangardiste ale ready-made-ului, „arta este o formă de creație ce realizează frumosul în opere”, își găsește un fundament în gândirea estetică a lui Plotin întrucât, în viziunea sa, nu obiectele sunt frumoase, ci reprezentările noastre despre astfel de obiecte dobândesc proprietatea frumuseții. În alte cuvinte, întâlnirea cu obiectele artistice sunt „prilejuri” de a declanșa în noi o întâlnire cu noi înșine, pentru că artistul a produs obiectul de artă nu prin

²⁷² *Ibidem*, p. 173.

²⁷³ *Ibidem*, p. 174.

imitația unui obiect natural, ci în conformitate cu trăirile sale și cu ideile (formele) din mintea lui care, într-un fel sau altul sunt comune cu cele ale receptorului.

Pentru a susține punctul de vedere al solidarității intrinseci dintre artă și frumos, de-a dreptul revoluționar pentru lumea timpului său, Plotin recurge la un experiment mental. „...fie două pietre așezate alături, una informală și lipsită de artă, alta – deja supusă de artă, ajungând statuia unui zeu sau a vreunui om... Ei bine, piatra prelucrată de artă ar apărea că a ajuns la frumusețea formei, *frumoasă nu pentru că este piatră* (căci și cealaltă piatră ar fi la fel de frumoasă), ci, fiind frumoasă, de pe urma formei care a introdus-o arta. Materia nu posedă această frumusețe, ci aceasta se află în mintea sculptorului înainte să ajungă în piatră. Dar ea era în mintea artistului nu în măsura în care el avea ochi sau mâini, ci în măsura în care el avea parte de artă. Așadar, frumusețea se află în artă și ea e cu mult mai frumoasă decât cea de piatră... Dacă *arta produce ceea ce e frumos* și posedă o astfel de frumusețe... ea este în mai mare măsură și în chip mai adevărat frumoasă.”²⁷⁴

Această solidaritate între cele două entități, arta și frumosul – gândite separat de întreaga estetică greacă clasică – este posibilă datorită sufletului și a condițiilor create de trăirea estetică în care sufletul se întâlnește cu sine prin mijlocirea obiectelor, urcând de la ceea ce este el în condiție corporală la condițiile de posibilitate ale corporalității sensibile. Muzica senzorială spune Plotin este produsă înainte de aceea care se află înaintea senzorialului. Pe de altă parte, alianța artă-frumos este posibilă pentru faptul că Plotin renunță la învățăturile maestrului său Platon după care arta este imitație, în favoarea ideii sporului de ființă pe care o aduce arta în această lume. „Iar dacă cineva disprețuiește artele, pentru că ele creează imitând Natura, trebuie mai întâi afirmat că și lucrurile naturale imită alte entități inteligibile. *Apoi, trebuie știut că artele nu imită vizibilul, ci se îndreaptă către rațiunile formatoare, de la care provine Natura. Apoi, ele creează mult și de la ele însele: adaugă obiectului creat ceea ce îi lipsește, dat fiind că ele posedă frumusețea.* De fapt, și Phidias, sculptând statuia lui Zeus, nu s-a uitat la nimic din lumea senzorială, *ci l-a conceput așa cum Zeus ar apărea, dacă el ar dori să se înfățișeze ochilor.*”²⁷⁵

Prin urmare, un artist inspirat de talia lui Phidias nu numai că nu copiază natura, ci produce o serie de imagini *fidele* ale lumii inteligibile, înzestrând opera de artă cu o veritabilă funcție de cunoaștere. Artă poate indica, prin mijloacele perfecțiunii formei, fața nevăzută a lumii sensibile folosindu-se chiar de materia acestei lumii. Cu alte cuvinte, artistul, prin alcătuirea sa

²⁷⁴ Plotin, *Despre frumusețea inteligibilă*, 31,5.8, *Opere*, II, ed. cit., pp. 335-336.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 336.

interioară individuală „însuflește” materia arătându-ne perfecțiunea divinității în opere lui, pentru că el însuși este „însuflețit” de „Frumos”, unul dintre numele Unului inefabil întreit. Sufletul artistului este „inspirat” de frumos în măsura în care el se percepe pe sine frumos și nu urât, act echivalent cu ceea ce Plotin numește înțelepciune. Am putea spune că artistul inspirat este în același timp filosof, în măsura în care are acces la rațiunile inteligibile ale lumii. În fond, lumina Unului inefabil se împarte egal pretutindeni fără să se împartă diferențiat, inspirând *doar* sufletelor pregătite să primească acest dar. În ordinea creației Binelui suveran, sufletul omului este mai aproape de frumusețe decât orice altă entitate corporală. „Într-adevăr nu există mai multă frumusețe decât aceea proprie omului la care ai vedea în interior o înțelepciune pe care ai admira-o. Și nu te-ai uita la chip care poate fi urât. Ci lăsând deoparte orice aspect fizic, ai urmări frumusețea sa interioară. Iar dacă ea încă nu te mișcă sufletește, încât să-l declari pe acel om frumos, nici pe tine nu te vei plăcea ca frumos, dacă vei privi în interiorul tău. Și astfel, fiind tu însuși, în zadar ai căuta frumusețea. Căci o cauți prin urâtenie și nu prin puritate. De aceea, aceste vorbe nu se adresează tuturor. Dar dacă tu te-ai văzut pe tine însuși frumos, *reamintește-ți!*”²⁷⁶

Prin urmare, ideea de inspirație și de gândire artistică inspirată ce se înrudește cu orice formă de creație culturală – dincolo de fundamentele sale mistice – ar putea reprezenta un alt motiv al actualității gândirii lui Plotin. Cum arată Andrei Cornea în studiul său introductiv *Artizanul, artistul și arhetipul*²⁷⁷, Plotin este cel care *tematizează* inspirația în opera sa plecând în fond de la propria experiență personală prin care gândirea „iese din corp” pentru a călători imaginar către tărâmurile ascunse care o fac posibilă. Această gândire experimentată de Plotin prin trăire nemijlocită este sistematizată de Andrei Cornea în șapte puncte distincte pe care le vom sintetiza urmându-l îndeaproape²⁷⁸.

Cum arată Andrei Cornea gândirea inspirată este: a) *originală*, adică ea produce din propriile sale resurse proiecte inedite pe care le realizează apoi în materia sensibilă; b) *nondeliberativă*, adică produce noul dintr-o dată, într-un mod intuitiv, fără ca efortul creației să fie precedat de acte teoretice de tipul raționamentului sau al argumentelor de orice tip; c) *holistică*, adică produce o cunoaștere a părților, plecând de la modul în care acestea sunt elemente ale unui întreg ce funcționează integrat, și-și primesc proprietățile, determinațiile, în raport cu modul în care contribuie la susținerea acestui întreg; d) *infraconștientă*, adică în momentul

²⁷⁶ *Ibidem*, pp.338-339.

²⁷⁷ Andrei Cornea, *Artizanul, artistul și arhetipul*, în Plotin *Opere, II*, ed. cit., pp. 19-57.

²⁷⁸ *Ibidem*, pp. 34-36.

inspirației omul este „pacient”, primește „de sus” o forță productivă ce nu e produsă de el însuși; e) *certă*, adică produce în subiect certitudini ferme ce elimină orice îndoieli ori stări de neîncredere; e) *incontinentă*, adică se revarsă cu asemenea rapiditate, bogăție și generozitate, încât mijloacele de expresie îi sunt insuficiente; f) *vie*, adică are forța de a impune sintetic anumite viziuni și imagini generale despre lume cu o putere irepresibilă, similară felului în care viața este prezentă în lume.

Acestea sunt, în mod sumar, motivele care-l fac pe Plotin un gânditor actual, apt să livreze în ordinea esteticii filosofice o serie de propuneri incitante privind legătura intrinsecă dintre artă, frumos și experiență estetică. Într-un fel, gândirea estetică a lui Plotin redă demnitatea artei atât de contestată de maestrul său Platon, propunând o serie de corecturi memorabile în vechea teorie filosofică a artei din spațiul grecesc de reflecție. „Vindecându-se progresiv de rana asprei contestări platoniciene a artei, marea gândire greacă, la capătul drumului ei, îi redă artei demnitatea de a fi expresia totodată veridică și ideală a unei frumuseți cu statut ontologic, immanentă în lumea sensibilă și se împacă astfel pentru noi, legatarii universali ai amândurora, cu marea artă greacă.”²⁷⁹

Acest fapt explică de ce în istoria receptării esteticii grecești, încă din Renaștere, Plotin oferă o grilă de lectură a lui Platon însuși. „Principalele aporturi ale lui Plotin la desăvârșirea teoriei platonice pot fi reduse la trei. În primul rând, pentru Plotin frumusețea este strălucirea formei care stăpânește materia. Își face apariția în sensibil, de preferință, prin intermediul sunetelor și culorilor; s-ar putea spune că e proporție; însă sorgintea ei se află la o adâncime mult mai mare, în interiorul fiecărei ființe. Forma este principiul frumuseții, originea luminii care o împresoară. Tocmai din această cauză, în al doilea rând, caracterul intelectual al frumosului. Forma este inteligibilă, are o condiție ideală. De aceea, frumusețea invită mereu la contemplare. De aici provin și dificultățile. E nevoie de o purificare pentru a o surprinde. Sufletul e apt să vadă formele față în față doar când sensibilul este lăsat la o parte. Și, în sfârșit, frumusețea se identifică cu forma în ființele care au parte de ea, dar în Unul se contopește cu Binele. Unul este Bine și este Frumusețe.”²⁸⁰

Gândirea lui Plotin depășește cu mult interesul particular al unor specialiști pentru istoria esteticii ori a ideilor. Cum arată Pierre Hadot, unul dintre cei mai buni cunoscători din lume ai

²⁷⁹ Petru Creția, *Plotin: frumusețea materiei și demnitatea artei*, în Petru Creția, *Studii filosofice*, prefată de Petru Vaida, București, Editura Humanitas, 2004, p. 29.

²⁸⁰ Abelardo Lombato, *Ființă și frumusețe*, traducere din limba spaniolă de: Ilinca Ilian și Beatrice Marina, București, Editura Galaxia Gutenberg, 2007, p. 37.

gândirii lui Plotin, acest ultim mare filosof păgân a transmis și o lecție de viață celor interesați de a descifra misterul Unului inefabil, a indicibilului și inexprimabilului care nu se lasă, în ciuda eforturilor noastre disperate, pătruns de cunoaștere. „Omul se află astfel într-o poziție aproape precară. Indicibilul vine să rupă țesătura familiară și confortabilă a cotidianului. Omul nu se poate așadar închide în cotidian, nu poate trăi numai în el, nu se poate mulțumi doar cu atât. Dar dacă se va încumeta să de-a piept cu misterul, nu va putea rezista în această atitudine: curând, va trebui să se întoarcă la evidențele liniștitoare ale cotidianului. Viața interioară a omului nu va fi niciodată pe deplin unificată: nu va fi niciodată nici pur extaz, nici pură rațiune, nici pură animalitate. Plotin știa toate acestea. El accepta cu blândețe multitudinea de niveluri și nu căuta decât să reducă, pe cât posibil, această multiplicitate, abătându-și atenția de la *compus*. Trebuia ca omul să învețe să se suporte singur. Omul modern este și mai divizat înăuntrul său decât omul plotinian. Cu toate acestea, el poate auzi chemarea lui Plotin. Nu pentru a relua întocmai, în plin secol XX, itinerarul spiritual descris de *Enneade*. Ar fi imposibil sau iluzoriu. Ci pentru a accepta, la fel de curajos ca și Plotin, toate dimensiunile experienței umane și tot ce este misterios, indicibil și transcendent în ea.”²⁸¹

C) Paradigma artei și frumosului în Evul Mediu creștin

I. Specificul esteticii medievale. Context interpretativ

1. Precizări metodologice

O analiză a esteticii, deci a vorbirii despre artă și frumos, în *Evul Mediu*²⁸² trebuie să-și asume, *ab initio*, o serie de inconveniente teoretice și un punct de vedere relativist. Motivele acestei atitudini sunt multiple și deseori invocate de autorii celor mai recente tratate de istorie medievală nevoiți să admită, sub rigoarea definirii perspectivei de cercetare, că de la bun început operează conceptual cu ambiguități²⁸³.

²⁸¹ Pierre Hadot, *Plotin sau simplitatea privirii*, traducere de Laurențiu Zoical, prefată de Cristian Bădiliță, Iași, Editura Polirom, 1998, p. 198.

²⁸² „Denumirea de Ev Mediu a fost dată pentru prima dată de Christopher Kellner (1634–1680), într-un manual publicat în 1669. El clasifica istoria apuseană în trei părți. Istoria antică încheiată în 325. Istoria modernă își avea începutul în 1453, când căderea Constantinopolului a cauzat o revărsare spre Apus de învățați și manuscrise grecești. El a caracterizat anii dintre aceste două date ca ev mediu...” (Cf. Earle E. Cairns, *Creștinismul de-a lungul secolelor. O istorie a Bisericii creștine*, Societatea Misionară Română, 1992, p.159.)

²⁸³ Vezi Jacques Le Goff, *Prefață*, în vol. *Pentru un alt ev mediu. Valori umaniste în cultura și civilizația Evului Mediu*, București, Editura Meridiane, 1986, pp. 37-46.

În primul rând, chiar conceptul „Evul Mediu” este, atât în extensiune, cât și în intensiunea lui, ambiguu²⁸⁴.

În ordinea extensiunii, „Evul Mediu” este un „concept-umbrelă” care mai mult încurcă decât lămurește ceva²⁸⁵, pentru că realitățile istorice pe care le desemnează acesta sunt de tranziție. Evul Mediu ar fi, într-o optică și azi prezentă, o perioadă de lungă tranziție între Antichitate și Renaștere²⁸⁶. Apoi, expresia de „Evul Mediu” se referă la fenomene de cultură și civilizație extrem de eterogene, corespunzătoare celor zece secole de „tranziție”. Căci ce au în comun secolele de decadență ale Antichității târzii, IV–VI, cele ce coincid cu începutul Evului Mediu, cu renașterea carolingiană ori cu secolele ce au urmat anului 1000?

În ordinea intensiunii, a conținutului, „ev mediu” este un concept operant și o diviziune culturală aplicabilă cu relevanță doar pentru parte Vestică a Europei. Chiar dacă se invocă ideea de religie creștină – elementul de unitate a întregii lumi medievale – partea de Răsărit a Europei, în mod special cultura și civilizația Imperiului bizantin ori cultura și civilizația specifică Orientului Apropiat nu pot fi înțelese plecând de la înțelesurile subsumate conceptului „ev mediu”²⁸⁷.

În al doilea rând, perspectiva relativistă care trebuie însușită atunci când vorbim despre estetica medievală survine din imposibilitatea noastră, a omului postmodern, de a comunica *simpatetic* cu lumea omului medieval. Sistemele noastre de convingeri și cadrele de gândire proprii omului secolului XXI, pe scurt *Weltanschauung*-ul specific omului actual, nu stimulează o identificare afectivă cu omul medieval. Altfel spus, noi, cei de astăzi, care trăim într-o lume secularizată²⁸⁸, putem accede cel mult la explicații și teorii mai mult sau mai puțin relevante

²⁸⁴ Vezi Gheorghe Vlăduțescu, *Când începe Evul Mediu? Dar când se sfârșește?*, în *Teologie și metafizică în cultura Evului Mediu*, București, Editura Paideia, pp. 10-14.

²⁸⁵ „Conceptul de «Ev Mediu» este foarte greu de definit și însăși etimologia clară a expresiei ne spune cum a fost el inventat pentru a adăposti vreo zece veacuri cărora nimeni nu izbutea să le găsească locul, căci se afla la jumătatea drumului dintre două epoci «excelente», una de care oamenii începeau deja să fie foarte mândri și alta de care deveniseră foarte nostalgici.” (Cf. Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, București, Editura Meridiane, 1999, p. 8.)

²⁸⁶ „Termenul «Ev Mediu» a fost creat în secolul XV de către umaniștii Renașterii – istorici, filosofi, oameni de litere. În viziunea acestora, între eleganța limbii lui Cicero pe care o cultivau și latina medievală coruptă de termeni vulgari și germanici, între puritatea de linie a artei și arta barbară «gotică» (în special arhitectura) a secolelor imediat anterioare, se plasa un lung *intermezzo*: o epocă de mijloc, un *medium aevum*, care trebuia respins, ca fiind o epocă opacă și sterilă, o perioadă de decadență generală și de barbarie.” (Cf. Ovidiu Drimba, *op. cit.*, vol. IV, p. 6.)

²⁸⁷ Conceptul „ev mediu” nu poate fi aplicat nici „Imperiului bizantin, unde tradițiile antice s-au menținut viguroase până în secolul al VII-lea.. .nici Orientului Apropiat, unde din sec. VII se formează și se extinde o nouă civilizație care durează și azi; și cu atât mai puțin îndepărtatei Asii, unde formele unei vieți medievale – ideologie, mentalitate, instituții – s-au prelungit până în secolul al XIX-lea.” (Cf. Ovidiu Drimba, *op. cit.*, vol. IV, p. 6.)

²⁸⁸ Pentru sensurile secularizării, Olivier Clément, *Ce este secularizarea*, în „Teologie și viață”, nr. 5–8/2002, în www.nistea.com/traduceri.htm

despre arta și frumosul caracteristice Evului Mediu, dar în nici un caz nu vom putea ajunge la înțelegere și transpunere simpatetică. Cauza? Experiențele de viață și trăirile omului medieval erau cu *totul* diferite de ale noastre. „În acea epocă oamenii nu cunoșteau decât prezența sau absența, ei ignorau acele prezențe de absențe cu care ne îmbată astăzi mass-media, cu imaginile și cu vocile ei înregistrate. Nimic nu se interpunea între *mine* și *tine*, în afara spațiului și a timpului: comunicarea era fie directă, fie nu exista. În această lume de prezență de neînlocuit sau de absență insurmontabilă, relațiile țineau de iubire, de ură sau de disperare, și nu de tehnică... natura oferea spectacolul unei Creații în stare cvasioriginară; nici un baraj, nici o autostradă, nici un stâlp electric, nici o centrală atomică nu inserau în peisaj construcții gigantesti realizate de mâna omului. O sacralitate, respectată sau profanată, scălda orice lucru. Binele, Răul și Judecata de Apoi de care vorbeau Scripturile, cântările, tripticele confereau cuvintelor și actelor o seriozitate care excludea orice estetism ludic... Afirmația, devenită loc comun astăzi, potrivit căreia nu există nici Adevăr, nici Fals, nici Bine, nici Rău și că totul e permis pentru că totul nu are nici o valoare, era de neconceput în epocă.”²⁸⁹

În al treilea rând, într-o analiză a esteticii medievale trebuie însușită, în ordine metodică, o perspectivă relativistă de interpretare, întrucât *Weltanschauung*-ul medieval fundat pe supremația Bibliei este exprimat într-o constelație de simboluri ale căror înțelesuri s-au pierdut odată cu maturizarea modernității. Simplu spus, estetica medievală este o estetică a simbolurilor, iar noi nu mai avem acces *nemijlocit* la înțelesurile *originare* ale acesteia. Întregul *context interpretativ* – formele de viață, sistemul de credințe, stilistica gândirii etc., actualizate întotdeauna într-o conștiință individuală – a dispărut odată cu omul medieval și, totodată, *relevanța interpretativă* a instrumentelor hermeneutice (exegetice) de analiză.

Deosebirea de fond între tipul de conștiință a omului medieval și cel al nostru, al lumii (post)moderne, constă, între altele, în modul în care realizăm cunoașterea și raportarea la lume. Gândirea și cunoașterea omului medieval este *simbolică și hermeneutică*, în vreme ce gândirea și cunoașterea omului (post)modern este *științifică și experimentală*.

Gândirea simbolică²⁹⁰, este o unitate formată din trei elemente: ea este totdeauna *indirectă* (se referă la ceva, evocă ceva), stă ca prezență *figurată* a transcendenței (a ceea ce este dincolo de om ca non-uman, divin) și ca înțelegere *epifanică* (interpretare a ceva ce apare mijlocit

²⁸⁹ Jean Brun, *Europa filosofică. 25 de secole de gândire occidentală*, București, Editura Pandora, 2002, p. 73-74.

²⁹⁰ Pe larg despre gândirea simbolică în Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București, Editura Nemira, 1999, pp. 5-125.

de anumite semne). Or, pe urmele Renașterii, cunoașterea actuală, științifică și experimentală, este o cunoaștere directă, despre fapte și este validată experimental. Noi, omenii lumii (post)moderne, oricât ar părea de paradoxal, suntem mai apropiați, în ordinea structurilor active de cunoaștere a minții, de lumea Antichității grecești și latine decât de lumea medievală. Fără o pregătire teoretică specială, noi nu mai avem acces, în mod natural, la mecanismele și resursele cognitive ale gândirii simbolice.

Astfel, pentru a da un exemplu, omul medieval utiliza pentru decodarea textului biblic patru linii de interpretare, considerate ca egal îndreptățite și deci complementare. Este vorba despre exegeza celor patru sensuri: literal sau istorial tropologic sau moral, alegoric și anagogic. Sensul literal sau istorial, îl trimitea cu gândul pe interpret la folosirea textului biblic ca sursă fundamentală de înțelegere a istoriei lumii și omului. Biblia, din acest punct de vedere, este o oglindă a faptelor trecute, prezente și viitoare. Tropologia este o lectură având drept cheie înaintarea morală a omului spre desăvârșire, în timp se alegoria este o lectură a Vechiului Testament având drept cheie întruparea lui Iisus. Spre deosebire de acestea, anagogia propune o lectură a Evangheliilor, având drept cheie viața creștinilor după Judecata de Apoi. Pentru a înțelege diferența, dar și complementaritatea acestor lecturi, se recurge de obicei la exemple: „de pildă, untdelemnul, după sensul literal, este uleiul de măsline, folosit ca aliment, cosmetic, medicament, combustibil; după sensul alegoric, uleiul și mirul de ungere cu care sunt consacrați regii sunt o prefigură a harului divin care prin Hristos se va revărsa asupra omenirii; după sensul moral, uleiul, care înmoaie și vindecă, simbolizează blândețea, iubirea; în fine, după sensul anagogic, uleiul combustibil folosit în lămpi trimite la incandescența iubirii de Dumnezeu, care va fi starea sufletelor mântuite”²⁹¹

Prin urmare, orice demers teoretic ce dorește să înțeleagă vorbirea despre artă și frumos în lumea medievală, trebuie să adopte un punct de vedere relativist, pentru că omul medieval a trăit într-o *altă* lume decât a noastră. Cu toate acestea, „omul modern redescoperă plin de interes Evul Mediu... nu cu un scop pur arheologic ori restaurativ, nici cu intenția preluării pasive a unor forme sau practici ce nu pot fi scoase din contextul care le-a generat și cărora le aparțin în chip necesar, ci pentru că reprezintă un arhetip existențial (s.n.), un mod fundamental de raportare a omului la sine și la univers, un mod anume de a fi în lume, și anume acela patronat de aspirația spre spiritualitate, de integralitate a ființei. În această perspectivă, Evul Mediu este văzut nu ca un

²⁹¹ Cf. Ioan Pânzaru, *Practici ale interpretării de text*, Polirom, Iași, 1999, p. 60.

depozit de forme, de teme, de procedee, de tipare, de subiecte, ci ca prototip al idealului completitudinii (s.n.), a sintezei dintre valorile materiale și moral spirituale ale vieții”²⁹².

Aceste precizări de ordin metodologic devin și mai transparente dacă avem în vedere *Weltanschauung*-ul medieval.

2. Fundamente ontologico-religioase ale practicilor și gândirii artistice medievale

Vorbirea despre artă și frumos din Evul Mediu, altfel spus, ceea ce gândirea estetică medievală a exprimat explicit, poate fi înțeles, ca și în cazul vechii culturi grecești, prin invocarea forței explicative a ideii de *Weltanschauung*, idee care permite reducerea și corelarea părților la unitate²⁹³. Și în acest caz, practicile artistice, sistemele de convingeri și credințe despre ceea ce este frumos ori urât, teoretizările artei și frumosului etc. actualizează ceea ce este dat implicit în viziunea despre lume a omului medieval. Prin urmare, „nodurile” și conexiunile rețelei de valori ce formează *Weltanschauung*-ul specific Evului Mediu, pot explica, *din interior*, valabilitatea și credibilitatea unor teorii estetice acceptate, cum vom remarca, timp de mai bine de un mileniu.

Cum mai spuneam, *Weltanschauung*-ul lumii medievale – sinteză a valorilor greco-latine cu cele specifice culturii iudaice – este *t o t a l* distinct de *Weltanschauung*-ul lumii grecești pentru că sistemele de valori și credințe care joacă rolul de filtre selective în activitatea de producere, receptare și gândire a artei sunt consecințe ale ideii de *c r e a ț i e* divină a lumii²⁹⁴.

Ideea de creație divină *ex nihilo* (creație realizată din nimic) – conceptul fundamental al tradiției ebraice așa cum este el expus în Geneza, prima carte a Vechiului Testament²⁹⁵ – este principiul prim ce modelează *Weltanschauung*-ul medieval. Toate celelalte idei preluate din tradiția culturii păgâne (tradiția culturală greco-latină) sunt reinterpretate și resemnificate în conformitate cu „logica internă” a noului principiu de construcție, creația divină *ex nihilo*. Ideea de *ordonare* de către zei a elementelor *preexistente* ale lumii, ideea fundamentală a

²⁹² Marin Gherasim, *A patra dimensiune*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003, p. 105.

²⁹³ „Nici o focalizare a cercetărilor nu are o justificare dacă finalitatea ei nu este subordonată cu grijă unei perspective generale... Orice revendicare de independență a unui sector local trebuie să fie eradicată, autonomia... trebuind să-și găsească locul într-un sistem de ansamblu”, Alain Guerreau, *Viitorul unui trecut incert (Ce fel de istorie a Evului Mediu în secolul al XXI-lea)*, Chișinău, Editura Cartier, 2003, pp. 243-244.

²⁹⁴ Cu toate că poate fi considerat redundant, precizăm că expresia „lumea medievală” trebuie înțeleasă ca fiind sinonimă cu expresia „lumea creștină”, iar expresia „Evul Mediu” poate fi înlocuită pentru zona europeană cu expresia „Evul Creștin”.

²⁹⁵ Vezi Edmond Jacob, *Vechiul Testament*, București, Editura Humanitas, 1993, cap. „La originea Vechiului Testament: tradiția vie a unui popor”, pp. 29-42.

Weltanschauung-ului grecesc, este suprimată de ideea creației divine *ex nihilo*, fapt care va schimba radical imaginea despre lume a oamenilor.

Omul medieval trăiește într-o *altă lume*, diferită de lumea Antichității, percepe altfel lucrurile, întrucât acestora le sunt asociate noi înțelesuri modelate de o nouă tablă de valori. Binele, Adevărul și Frumosul (valorile cardinale, valorile-scop) dobândesc prin raportarea lor la ideea de creație divină *ex nihilo* un *alt* înțeles, *diferit* de înțelesurile atribuite de Antichitatea greco-latină. Altfel spus, chiar dacă avem de-a face cu aceleași cuvinte – Bine, Adevăr, Frumos, înțelesurile lor sunt *total* diferite. Prin urmare, avem de-a face cu *aceleași cuvinte* fundamentale, dar care sunt folosite cu *alte* înțelesuri. Omul medieval *vede altceva* în lume. Simplu spus, trecerea de la *Weltanschauung*-ul grecesc la *Weltanschauung*-ul creștin a însemnat o *schimbare a modului de a vedea lucrurile*²⁹⁶.

Cum precizam, în sens fiziologic, desigur, privirea omului a rămas aceeași. În schimb, modul de a „vedea” lucrurile s-a schimbat, pentru că, așa cum mai spuneam, omul „vede” în lucruri *sensurile* pe care el însuși le pune în acestea. Omul creștin *vede* altceva în lucruri decât omul păgân, pentru că propriul *Weltanschauung*, „ochelarii” prin care el privește lumea, s-au schimbat. Exprimându-ne metaforic, trecerea de la o paradigmă estetică la o altă paradigmă estetică poate fi văzută ca o schimbare a tipurilor de lentilă a „ochelarilor gândirii”. Gândirea „vede” lumea prin alți „ochelari”.

Faptul acesta poate fi cu ușurință înțeles dacă vom proceda la o analiză comparativă. Cum se știe, *Weltanschauung*-ul grecesc gravita în jurul ideii de *ordine* (cosmos) care *unifica întregul lumii* chiar și atunci când, pe urmele lui Platon, vechii greci făceau distincție între lumea inteligibilă (noumenală) și lumea sensibilă (fenomenală). Nu trebuie să uităm faptul că pentru vechii greci *lumea era deopotrivă însuflețită și divină* atât în totalitatea ei, cât și în fiecare dintre părțile ei²⁹⁷, fapt care așeza eternele dihotomii – unu-multiplu, inteligibil-sensibil, corp-suflet, rațional-mistic, materie-formă, doxa-epsiteme, cauză-efect, individual-universal, general-particular ș.a. – în *relații de comunicare și complementaritate*. Lumea sensibilă *participa* la

²⁹⁶ Există autori care, plecând de la mesajul Evangheliei, vorbesc chiar despre o revoluție creștină. „Mesajul Evangheliei dă la iveală o altă ordine: transformă cu totul concepția anterioară despre divinitate: o divinitate una și doar una, desăvârșită, transcendentă, fără de sfârșit, creatoare, ia locul cosmosului populat de zeii din Antichitatea greco-latină. Creația, revelația, transcendența divină, învierea din morți, ideea că istoria este liniară și are o direcție, iată un șir de categorii necunoscute până atunci, care vor schimba viziunea despre lume”, pe larg, Jacqueline Russ, *Revoluția creștină, în Aventura gândirii europene. O istorie a ideilor occidentale*, Iași, Institutul European, 2002, p. 60.

²⁹⁷ Cf. Andrei Cornea, *Lămuriri preliminare*, în Plotin, București, Editura Humanitas, 2002, p. 47.

lumea inteligibilă și formau împreună *un întreg*, chiar dacă acesta, întregul, era diferențiat și conceput dihotomic. Cu alte cuvinte, *marile dihotomii puteau fi gândite împreună* pentru că ele *formau întregul*, conceput ca armonie, ca îmbinare a contrariilor într-un tot organic. Părțile întregului erau cunoscute prin științele, numite de Aristotel, practice și poetice, iar întregul prin *theoria*, cunoașterea teoretică. *Theoria* însemna deopotrivă „vederea” regularităților, a armoniei și unității care se află în spatele diverselor dihotomii, dar și a principiului divin al acestei unități, a Demiurgului. Pe de altă parte, fie că era vorba despre rațiune sau mistică, cunoașterea se realiza prin *forțele proprii* ale omului. Cunoașterea însemna aducerea în lumina conștiinței a ceea ce sufletul nemuritor poseda în mod implicit.

Spre deosebire de paradigma grecească a complementarităților, *Weltanschauung*-ul creștin, prin ideea creației divine *ex nihilo*, impune o lume a *dihotomiilor radicale* și a paradoxului incomprehensibil, corespunzător binomului: *creator* versus *creatură*, întrucât principiul se află în *afara* lumii. Se instituie, astfel, o ruptură ontologică *radicală*, pe care întreaga gândire creștină încearcă, fără rezultat, să o atenueze.

Dumnezeu, existența ca atare²⁹⁸, existența fără determinații, *nimicul*, este prin actul misterios al creației principiu al existențelor determinate, a ceea ce este temporal și pieritor.

Dumnezeu, principiul creator, este transcendent²⁹⁹ lumii create și se situează ca forță deasupra acesteia. Dumnezeu este ceea ce există în sine, prin sine și pentru sine, ceea ce ființează *fără să fie ceva*, eternul, divinul, supranaturalul, incorporalul, spiritualul, perfecțiunea, desăvârșirea, acauzalul și atemporalul, veșnicul, necondiționatul, ceea ce este *Dincolo* etc.

Creatura, reprezentată de om și de lumea corporală în totalitatea și varietatea manifestărilor ei, cuprinde tot ce există *ca ceva*, o realitate concretă, secundă, derivată și pieritoare, ceva cauzat, corporal, natural, material, lumesc, temporal, decăzut, lumea lui *Aici*, cum ar spune, Cioran, lumea (de)căzută în timp.

Pe urmele lui Jaspers³⁰⁰, vom numi realitatea divină cu termenul „Necondiționat”, iar lumea naturală și umană cu termenul „Condiționat”. Necondiționatul și Condiționatul sunt în

²⁹⁸ În Vechiul Testament, Dumnezeu se autodefiniște ca fiind Existența: *Eu sunt cel ce sunt* (Ieșirea, 3:14-14).

²⁹⁹ Trebuie să facem permanent distincția dintre neoplatonism și creștinism. Conceptul fundamental al neoplatonismului este *emanația*, întrucât el mediază raporturile dintre *Dincolo* și *Aici*. Chiar dacă acționează prin verigi intermediare, prin Intellect și Suflet, prin emanație ființa divină trece în lucruri. Or, creștinismul păstrează neatinsă ideea de transcendență. Modul în care lumea de Dincolo comunică cu lumea de aici este o taină. Ea nu poate fi străpunsă de ființa omenească, chiar dacă se poate apela la simbol, alegorie sau analogie.

³⁰⁰ Vezi Karl Jaspers, *Texte filosofice*, București, Editura Politică, 1988, art. „Cuprinzătorul”, pp.15-23 și *Exigența necondiționată*, pp. 24-33.

raporturi de disjuncție logică exclusivă: afirmarea unui termen implică cu necesitate negarea celuilalt. Ei nu pot fi gândiți împreună, dar nici negați împreună, pentru că ideea de creație *ex nihilo*, îi leagă într-o relație contradictorie, paradoxală, care conduce, în același timp, la o corelarea a lor, dar și la suspendarea funcțiilor logice ale gândirii. Căci, cum să înțelegem ceea ce pare a fi contradictoriu în mod evident: pe de o parte, să identificăm *nimicul* cu Dumnezeu, adică cu existența în sensul autentic al cuvântului, cu *ceea ce este* fără a fi condiționat de nimic și, pe de altă parte, să susținem că lumea lucrurilor trebuie identificată cu *ceva* care, fiind vremelnic, *nu este*, deci, tot cu *nimicul*³⁰¹.

Ideea iudaică a creației divine *ex nihilo* a lumii și învățăturile creștine pline de paradoxuri, dimpreună cu fanatismul primelor comunități care mărturiseau credința în Hristos, au produs un șoc intelectual în lumea cultă a vremii. „Grecii nu au văzut în miracolele săvârșite de Hristos decât opera unui banal taumaturg sau Pasiunea unui zeu nebun care își lasă fiul să moară; pe de altă parte... suntem aici în prezența unui paradox absolut: cel potrivit căruia Dumnezeu s-a încarnat într-un om născut dintr-o femeie, într-un anume loc de pe Pământ și într-un anumit moment al istoriei. Din punctul de vedere al rațiunii, aceasta este scandalul în sine, pentru că nu ne aflăm în domeniul logicii.”³⁰²

Ruptura dintre cele două paradigme, greco-latină și creștină, este exprimată plastic de Tertulian³⁰³ (160–240 d.H) în frazele: „Ce este comun între Atena și Ierusalim, între Academie și Biserică? Cu atât mai rău pentru aceia care au dat la lumină un creștinism stoic, platonice, dialectic. Pentru noi, nu mai avem nevoie de curiozitate, după Iisus Hristos, nici de cercetare,

³⁰¹ Vezi Viorel Cernica, *Fenomenul și Nimicul. Proiectul fenomenologic – concept și aplicații*, București, Editura Paideia, 2004, în mod special, Introducere, pp. 7-20. Lucrarea investighează, între altele, posibilitățile minții de a gândi pe cel-ce-nu-se-află-printre-lucruri. În optica autorului, cunoașterea lucrurilor sensibile nu este posibilă decât printr-o poziționare fenomenologică a minții. Această poziționare implică „negarea” modului de a fi al lucrului (punere în paranteze a modului senzorial de apariție a lui) pentru a putea trece „dincolo” de acesta, la *sens*, la altul său „negativ”, către cel-ce-nu-se-află-printre-lucruri. Acest demers interogativ implică anumite trasee specifice ontologiei, a teoriei filosofice a ființei care se vădește a fi posibilă numai prin raportare la meontologie (în limba greacă veche, *meon* înseamnă „nimic”). Prin urmare, ceea-ce-nu-se-află-printre-lucruri poate desemna deopotrivă și ființa și nimicul. Un fapt greu de admis dacă ne raportăm la modul în care noi folosim cuvintele în procesele obișnuite de comunicare. La nivelul conștiinței comune între ființă și nimic există o relație de excludere logică reciprocă și nu de identitate de sens.

³⁰² Cf. Jean Brum, *op. cit.*, p. 60.

³⁰³ Vezi Claudio Moreschini, Enrico Norelli, *Literatură creștină din Africa. 2. Tertulian*, în *Istoria literaturii creștine vechi grecești și latine*. Vol. I, *De la Apostolul Pavel la Constantin cel Mare*, Iași, Editura Polirom, 2001, pp. 364-389.

după Evanghelie³⁰⁴”, iar în Biblie, termenul filosofie apare o singură dată într-un evident context negativ³⁰⁵.

În consecință, creația divină *ex nihilo* a lumii, elementul central al *Weltanschauung*-ului creștin, ne constrânge să acceptăm misterul, taina, ca pe ceva constitutiv lumii, ceva ce *depășește* puterea noastră de cuprindere rațională. Omul, în calitatea sa de creatură, de ființă precară și limitată, nu poate, prin puterile sale raționale, prin forțele *proprie* ale gândirii, să deslușească misterul creației, „înfricoșătoarea taină”, în expresia lui Rudolf Otto. „Conceptual, misterul nu desemnează altceva decât ceea ce este ascuns, adică ceea ce nu este manifest, ceea ce nu este conceput și nici înțeles, ceea ce nu este obișnuit, ceea ce nu este familiar, fără a arăta, mai îndeaproape, cum este acesta în sine.”³⁰⁶

Prin urmare, spre deosebire de cultura greco-latină centrată pe ideea omului demiurg, capabil prin sine să penetreze misterele lumii, *Weltanschauung*-ul creștin, prin misterul creației divine *ex nihilo*, îl așază pe om în *totală* dependență de creator. Cunoașterea și salvarea (mântuirea) vin din *afară*, pot fi dobândite prin *har*³⁰⁷ de omul credincios, *iubitor* de Dumnezeu și de oameni, iar mijloacele atingerii lor sunt *revelate* de autoritatea supremă a Bibliei, Legea sfântă. În această carte sfântă, Dumnezeu transmite, într-un mod simbolic și alegoric, mesajul de cunoaștere și mântuire fiecăruia dintre noi.

Spre deosebire de *Weltanschauung*-ul grecesc pentru care cunoașterea teoretică (vederea zeului) își avea mobilul în sine, în cunoașterea de dragul de ști, cunoașterea gratuită, în *Weltanschauung*-ul creștin cunoașterea are ca scop *mântuirea*, salvarea sufletului de la moarte. Asistăm acum nu numai la o modificare radicală de scop, ci și de mijloace. Credința și iubirea

³⁰⁴ Cf. www.crestinism-ortodox.ro.

³⁰⁵ „Prin urmare, așa cum L-ați primit pe Hristos Iisus Domnul, așa să umblați întru El, înrădăcinați și zidiți întru Însul, întăriți în credință așa cum ați învățat-o și prisosind în ea cu mulțumire. Luați aminte ca nu cumva cineva să facă din voi o pradă prin filosofie și prin deșartă înțelepciune din predania omenească după stihiiile lumii și nu după Hristos”, Epistola Sfântului Pavel către Coloseni, 2:6.

³⁰⁶ Rudolf Otto, *Sacral. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu iraționalul*, București, Editura Humanitas, p. 40

³⁰⁷ Ideea de har divin, necunoscută lumii antice, se referă la ajutorul *gratuit* pe care Dumnezeu îl acordă oamenilor. Harul este, așadar, ceea ce omul primește *pe degeaba* prin mila și bunătatea ființei divine, iar nu dintr-o relație „tranzacțională”, încheiată cu Dumnezeu. Modelul acesta al dăruirii îl găsim în Cartea lui Iov. Omul dobândește numai prin har mântuirea, răscumpărarea, adică viața veșnică. În Vechiul și Noul Testament, harul Sfântului Duh a fost făgăduit tuturor celor ce vor crede în Iisus Hristos (Isaia: 44, 3; 59, 21; Iezechiel: 36, 27; Fapte: 2, 17-18). Dar harul Prea Sfântului Duh s-a dat cu deosebire Sfinților Apostoli (Ioan: 20, 22; Fapte: 1, 8; 2, 4; 4, 31; 6, 3; 13, 2). Harul este semnul răscumpărării (Efeseni: 1, 13-14; 4, 30). Omul primește harul Prea Sfântului Duh mai întâi la Botez (II Corinteni: 1, 21-22; I Ioan 2, 27; Fapte 8, 15). După Sfântul Botez, harul Sfântului Duh se primește pe calea rugăciunii (Luca: 11, 13). Harul Sfântului Duh se dă celui ce crede în Iisus Hristos și se pocăiește (Fapte: 2, 38; 10, 43-44; Galateni: 3, 14; Ioan 7, 39). Pe larg, <http://biserica.org>.

devin în *Weltanschauung*-ul creștin (cum spuneam, structurat de dihotomia radicală corespunzătoare binomului *Necondiționat* versus *Condiționat*, *Creator* versus *Creatură*, *Dincolo* versus *Aici*) principalele mijloace ale cunoașterii și salvării sufletului de la moarte.

Astfel, mântuirea poate fi obținută prin mijlocirea a două căi. Pe de o parte, prin mijlocirea harului divin, a *asistenței* divine a sprijinului din afară *dăruit* de Dumnezeu omului. Pe de altă parte, omul prin *devoțiune* – credință, iubire și cultivarea virtuților – poate accede la mântuire. Prin urmare, viața veșnică este un dar – în obținerea ei lucrează harul divin –, dar și ceva cucerit de către om prin libertatea (*liberul arbitru*) și voința lui de a lupta împotriva propriilor slăbiciuni³⁰⁸.

Așa se explică de ce creștinul își reprezintă *viața ca o sarcină și ca un sistem de obligații față de Dumnezeu și de semenii*.

În prim-planul vieții interioare a omului medieval se situa credința. Credința³⁰⁹, în sensul cel mai general al termenului, înseamnă convingerea trăită în mod plenar de sufletul omenesc fără să simtă nevoia de dovezi (probe) ale gândirii³¹⁰. În sens creștin, credința este intim corelată cu iubirea, ca aversul și reversul unei medalii, acestea fiind principalele instrumente de descoperire a

³⁰⁸ Textele biblice sunt relevante în acest sens: Credința este un dar al lui Dumnezeu (Romani: 12, 3; Efeseni: 2, 8; Filipeni: 1, 29; II Petru 1, 1). Credința este un lucru al lui Dumnezeu: (Fapte: 11, 21; I Corinteni: 2, 5; Efeseni: 1, 19; Coloseni: 2, 12; II Tesaloniceni: 1, 11; I Timotei 1, 14). Credința este un dar al Sfântului Duh: (I Corinteni: 12, 9; Galateni: 5, 22). Credința în Dumnezeu aparține și voinței omului: (Matei 8, 13; 9, 22; Marcu 5, 34; 10, 52; Luca 7, 50; 17, 19; 18, 42).

³⁰⁹ „Credința este un asentiment sau o adeziune totală, neclintită și necondiționată a sufletului la o realitate ultimă care nu poate fi supusă cenzurii intelectului, sau în alți termeni, la un adevăr indemonstrabil. Oricâte pretenții de demonstrabilitate ar avea un *crez*, el rămâne, și așa și trebuie, în afara logosului. Ceea ce nu înseamnă că nu poate fi comunicat în termeni conceptuali și oferit meditației. Sau că nu este, îndeobște, rezultatul unei revelații. Dar în credință discursul este rostit în vederea *comuniunii*, nu în aceea a comunicării reductibile la o structura logică.” (Cf. Petru Creția, *Despre credință*, în *Studii filosofice*, București, Editura Humanitas, pp. 112-113.)

³¹⁰ Pentru a înlocui evidențele raționale care întemeiau principiul în vechea filosofie greacă, părinții creștini au postulat existența dogmelor. În Noul Testament, cuvântul *dogmă* este folosit cu mai multe sensuri: edict sau decret imperial (Fapte 17, 7; Evreii 2, 23); poruncă sau regulă a Legii iudaice (Ef. 2, 15; Col. 2, 14); hotărâre cu caracter obligatoriu pentru credință a comunității apostolice din Ierusalim: „Și când treceau prin cetăți, le predau învățăturile (dogmata) apostolilor și presbiterilor din Ierusalim” (Fapte, 16, 4). În literatura patristică, *dogma* indică învățăturile fundamentale ale creștinismului, cele care au fost primite de la Dumnezeu însuși, iar în vocabularul sinoadelor ecumenice acest cuvânt este sinonim perfect cu norma de credință. Dogma se corelează intim cu credință. Senturile credinței sunt fixate de greci prin cuvântul *pistis*, iar de latini prin cuvintele *credens* (credincios) și *fides* (cunoaștere, încredere). În viziune creștină, credința este facultatea omenească capabilă să primească revelația divină, să intre în contact cu lumea supranaturală, (pentru a o „cunoaște”), de a trece într-o altă ordine de existență. Credința este puncte de legătură între divin și uman, este „temelia celor nădăjduite, dovada celor nevăzute” (Evr. 11, 1). Pe scurt, prin credință se primesc dogmele, formulele prin care Dumnezeu s-a revelat oamenilor, enunțuri ale căror adevăruri sunt de natură extramundă. Ele nu sunt adevăruri omenești, și, prin urmare, nu pot fi puse sub semnul precarității (al interogației și analizei critice). Dogma este un adevăr relevant, cu originea în principiul creator al lumii, și înțeligibil, respectiv, dogma este un adevăr de credință.

revelației divine. Or, cum se știe, descoperirea lui Dumnezeu se numește *revelație*, iar aceasta este cea mai înaltă treaptă de cunoaștere pe care o poate atinge omul.

Credința și iubirea așezate în inima *Weltanschauung*-ului creștin sunt exprimate într-o formă clară în Evanghelia după Matei. La întrebarea unui fariseu: „Învățătorule, care poruncă este mai mare în Lege?”, Iisus a răspuns: „Să iubești pe Domnul Dumnezeuul tău, cu toată inima ta, cu tot cugetul tău. Aceasta este marea și întâia poruncă. Iar a doua, la fel ca aceasta: Să iubești pe aproapele tău ca pe tine însuși. În aceste două porunci se cuprinde toată Legea și prorocii” (Matei: 22,36-40).

Iubirea, în această interpretare, devine instrumentul de cunoaștere a lui Dumnezeu³¹¹. A cunoaște înseamnă a te *identifica* cu obiectul cunoașterii, iar iubirea este singura cale de a scăpa de conștiința dualității, subiect *versus* obiect.

Este ușor de înțeles acum că, spre deosebire de paradigma greco-latină, *Weltanschauung*-ul creștin aduce prin credință și iubire un nou mod de viață. El a modelat și cucerit mințile oamenilor pentru că este o învățătură a păstrării și cultivării valorilor vieții. Viața este un mister care trece dincolo de orice posibilități de raționare umană, iar creștinismul ne îndeamnă să *ocrotim* viața³¹². Viața este o creație *ex nihilo* a divinității – ea este chiar suflare divină – fiind dată omului spre a fi păstrată și întreținută.

Prin aceste schimbări în modul de percepție a lumii și vieții omului, *Weltanschauung*-ul creștin propune o nouă ierarhie a valorilor, o nouă tablă de valori, în vârful căror tronează *valoarea integrativă fundamentală*³¹³, *mântuirea*. Dacă nu avem în vedere idealul de viață al

³¹¹ „Iubește pe Domnul Dumnezeuul tău, cu toată inima ta, cu tot cugetul tău... înseamnă că nimic din ceea ce simți și din ceea ce gândești să nu fie îndreptat în altă parte decât înspre Dumnezeu: toată inima și tot cugetul tău să fie orientate asupra lui Dumnezeu, adică să trăiești într-un fel atitudinea ecstatică în fața lui Dumnezeu care nu te lasă să mai știi dacă mai există altceva decât El... aceasta e caracteristica iubirii: iubirea confiscă. Iubirea confiscă în adevăr și face să vezi tot ceea ce există printr-un anumit unghi: tot ce există este subsumat obiectului iubirii tale, nu trăiești decât în funcție de această iubire... asta înseamnă că ești identificat cu obiectul care este înaintea ta. Această identificare este în același timp *trăire, transformatio amoris*, trăirea obiectului care este înaintea ta: îl trăiești în așa fel încât... ai posibilitatea ca ceea ce ai trăit atunci să dai în formule conceptuale: și orice trăire traductibilă în forme conceptuale este cunoaștere. Prin urmare, identificarea cu Dumnezeu prin ajutorul iubirii este cunoașterea lui Dumnezeu.” (Cf. Nae Ionescu, *Iubirea, act de cunoaștere*, în *Teologia. Integrala publicisticii religioase*, Sibiu, Editura Deisis, 2003, p. 46)

³¹² Riguros vorbind ideea sanctificării vieții este prezentă în mai toate religiile omului arhaic. Vezi Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, București, Editura Humanitas, 1995, cap. IV, pp. 140-186. Eliade subliniază de mai multe ori că pentru omul religios existența este deschisă către cosmos. Totdeauna viața este trăită pe două planuri: ea se desfășoară ca existență umană individuală dar participând în același timp și la o viață transumană, cerească, divină.

³¹³ „Valorile religioase sunt integrative. Ele integrează, unifică, constituie într-un tot solidar și coerent toate valorile cuprinse de conștiința omului. Prin valorile religioase se înalță arcul de boltă care unește valorile cele mai îndepărtate, adună și adăpostește pe cele mai variate. Un individ poate cuprinde diferite valori, pe cele mai multe din ele, dar legătura lor unificatoare va lipsi, atâta timp cât valoarea religioasă nu li se adaugă.” (Cf. Tudor Vianu, *Filozofia culturii și teoria valorilor*, Editura Nemira, 1998, p. 117)

omului medieval, respectiv *dobândirea mântuirii*, în calitatea de scop suprem și criteriu de evaluare a tuturor celorlalte acțiuni umane, atunci Evul Mediu pare o rătăcire de o mie de ani a omului european. Toate energiile creștinului sunt îndreptate către acest scop suprem: dobândirea mântuirii. Cum poate fi dobândită mântuirea? Cum pot comunica cele două lumi, lumea divină și lumea omenească? Sunt întrebările majore pe care trebuie să le avem în vedere ori de câte ori vorbim despre omul creștin. Prin raportare la scopul mântuirii, vorbirea despre artă și frumos pentru omul medieval se situează, firește, pe un plan secundar.

Dacă pentru etica greacă virtuțile cardinale erau, cum s-a putut remarca, înțelepciunea, curajul, temperanța, dreptatea, pentru lumea creștină virtuțile cardinale (virtuți teologale) sunt: credința (în Dumnezeu), speranța în mântuirea sufletului, iubirea pentru Dumnezeu și aproape. Omul creștin, în drumul său pentru dobândirea mântuirii, a vieții veșnice, trebuie să cucerească și să cultive virtuțile înfrânării. Virtute înseamnă putere, tărie sufletească, biruință asupra răului. Pentru creștin aceste virtuți ce trebuie atinse prin faptă sunt: dreptatea, înțelepciunea, bărbăția, cumpătarea, smerenia, mila, iertarea, pacea, bunătatea, blândețea și cununa tuturor virtuților: sfințenia. Subtilitățile trăirii și gândirii omului creștin sunt de-a dreptul impresionante. Cine parcurge, de pildă, fie și parțial, vocabularul creștin al celor douăsprezece volume ale textelor filocalice³¹⁴, va fi surprins de diversitatea și profunzimea scrutării trăirilor creștine și raportarea acestora la universul specific de valori. Demn de reținut este, mai ales pentru spiritualitatea creștin ortodoxă, și faptul că filosofia păgână este înlocuită cu filocalia. Prin urmare, iubirea de înțelepciune este înlocuită cu iubirea de frumos, cunoașterea profană cu cea revelată, cunoașterea prin mijloace proprii cu cunoașterea prin ajutor divin, semeția cu smerenia, atingerea înțelepciunii cu mântuirea.

Trebuie reținut, totodată, că învățătura creștină este o mărturisire a celor care *trăiesc* credința cu toată ființa lor. Aceste valori sunt experiențe *trăite*, nu doar *idei* ce numesc calități ori defecte caracteriale.

Prin urmare, cele două adverbe *Dincolo* versus *Aici*, ce despică universul creștin în dihotomii logice, ireconciliabile rațional, sunt *simțite împreună* prin credință, iubire și *speranță* în viața veșnică, în mântuirea sufletului. Cu alte cuvinte, ceea ce *desparte* gândirea *unifică* trăirea și, prin urmare, *universurile paralele* corespunzătoare adverbilor *Dincolo* versus *Aici* pot comunica

³¹⁴ Filocalia (iubire de frumusețe care este totodată și bunătate) este o mare colecție de scrieri ascetice și mistice răsăritene, alcătuite de Sfinții Părinți și scriitori bisericești între veacul al IV-lea și al XIV-lea. Lucrarea a fost tradusă integral în limba română de părintele Dumitru Stăniloae și a apărut la mai multe edituri, printre care și Humanitas. Cele douăsprezece volume ale Filocaliei pot fi accesate la adresa: www.filocalia.ro.

între ele. Numai că trăirea sufletească a dihotomiilor respinse de logica internă a gândirii a creat cu timpul în omul creștin stări de tensiune interioară, semn că simțirea și gândirea noastră nu pot fi într-un conflict perpetuu. Așa se explică, în parte, de ce învățații creștini au încercat să-și reprezinte într-un mod *coerent* (necontradictoriu) această stare de tensiune dintre simțământ și gândire și de ce problema *intervalului* dintre *Dincolo* și *Aici*, a dominat reflecția creștină timp de un mileniu³¹⁵.

Toate zbaterile omului medieval, inclusiv cele care țin de artă și frumos, sunt legate de obsesia *intervalului*, de încercarea de conciliere a celor două regimuri ontologice – *radical* distincte – corespunzătoare adverbilor *Dincolo* versus *Aici*.

Dacă ar fi să traducem în termeni omenești, tensiunea internă a problematicii intervalului putea fi formulată astfel: cum se poate armoniza ceea ce este respins în ordine rațională, dar acceptat în ordine sufletească?

Revenind, natura intervalului – a „spațiului” situat între cele două regimuri ontologice radical distincte a obsedat, încă de la Aureliu Augustin, mintea reflexivă a omului medieval, constrâns să pună în corespondență ceea ce în principiu este incompatibil. Ca urmare a meditației asupra intervalului spațial și temporal ce stă între cele două lumi, au apărut în reflecția medievală teoria celor două cetăți ale lui Augustin³¹⁶, ideea istoriei și umanității (decăzute), teoria treptelor de existență, problematica incompatibilității celor două instrumente ale cunoașterii – credința (revelația, iubirea, mistica) și rațiunea omenească limitată și, desigur, speculațiile angelologice³¹⁷ etc., chestiuni la care vom face referiri mai ample atunci când vom discuta raportul dintre frumosul divin și frumosul sensibil.

³¹⁵ Tensiunea dintre *Dincolo* versus *Aici* își are izvorul în dubla origine a *Weltanschauung*-ului creștin: tradiția greco-latină și tradiția iudaică. În tradiția iudaică, lumea divină (*Dincolo*) este desemnată cu termenul de Împărăție. În Evanghelia după Matei se folosește de 51 de ori cuvântul grecesc *basileia*, care poate fi tradus prin „împărăție”. „Împărăția lui Dumnezeu”, „împărăția cerurilor”, „împărăția Tatălui” sau „împărăție” denotă, toate, o conceptualizare de tip iudaic.” Vezi Oscar Cullmann, *Noul Testament*, București, Editura Humanitas, p. 41.

³¹⁶ „Două iubiri s-au întrupat așadar în două cetăți, iubirea de sine până la disprețul de Dumnezeu în cetatea pământească; iubirea față de Domnul până la disprețul față de sine – în cetatea Domnului. Una își găsește slava în ea însăși, cealaltă și-o află în Dumnezeu. Una cere să fie slăvită de oameni, cealaltă își află cea mai neprețuită slavă în Dumnezeu ca martor al conștiinței... În inima cetății Domnului, singura înțelepciune este credința, care dă temei închinării la adevăratul Dumnezeu și îi asigură răsplata alături de sfinți, acolo unde oamenii stau în preajma îngerilor.” Sfântul Augustin, *La cité de Dieu*, Seul, vol. 2, cartea a XIV-a, p. 191, *apud* Jacqueline Russ, *op. cit.*, p. 64.

³¹⁷ Vezi Andrei Pleșu, *Despre îngeri*, București, Editura Humanitas, 2003, în mod special, capitolul: *Îngerii. Elemente pentru o teorie a proximității*, pp. 253-280.

Ei bine, în acest context al *Weltanschauung*-ului creștin, respectiv în interiorul problematicii ontologice a intervalului, trebuie să plasăm vorbirea despre artă și frumos în Evul Mediu, o preocupare teoretică majoră pentru înțelegerea condiției intelectuale a omului european.

3. Simbolul - dialectica dintre văzut și nevăzut

Cum spuneam, *Weltanschauung*-ul creștin, al cărui ax este creația divină *ex nihilo*, aduce cu sine o noutate majoră în lumea Antichității târzii. Este vorba despre *instituirea credinței ca principiu al cunoașterii*, principiu din care decurg toate celelalte facultăți umane cognitive: intuiția, intelectul, rațiunea. Căci, având o origine divină, numai credința poate face legătura între cele două cupluri de contrarii ireconciliabile în planul gândirii logice: *Dincolo* versus *Aici*.

Pentru creștini, credința este un dar al lui Dumnezeu, o virtute supranaturală revărsată de Dumnezeu în om, este ajutorul *din afară* dat omului pentru *a putea înțelege mesajul* divinității. Prin urmare, pe temeiul credinței, *pe ajutorul divin*, *pe revelație*³¹⁸ se clădește toată învățătura creștină, căci Dumnezeu nu poate fi cunoscut de om *numai* prin propriile puteri. „Pe Dumnezeu nimeni nu l-a văzut vreodată; Fiul cel Unul-Născut, care este în sânul Tatălui, Acela l-a făcut cunoscut” (Ioan: 1: 18). Omul nu poate să creadă în Isus Cristos fără a se împărtăși din Duhul lui. Duhul Sfânt e acela care revelează oamenilor cine este Isus. Căci „nimeni nu poate spune: «Isus este Domn», decât sub acțiunea Duhului Sfânt” (1 Cor 12, 3). „Duhul cercetează toate, chiar și adâncurile lui Dumnezeu. (...) Nimeni nu cunoaște cele ale lui Dumnezeu decât Duhul lui Dumnezeu” (1 Cor 2, 10-11). Numai Dumnezeu îl cunoaște în întregime pe Dumnezeu. Noi credem *în* Duhul Sfânt pentru că este Dumnezeu.

Așadar, credința este preconditionia cunoașterii și astfel ne putem explica de ce toți creștinii împărtășesc spusele lui Aureliu Augustin: *cred pentru a putea înțelege*³¹⁹. Actul cunoașterii este

³¹⁸ Revelația în religia creștină desemnează relația credinciosului cu Dumnezeu instituită de Dumnezeu însuși. Cu alte cuvinte, revelația este o cunoaștere supranaturală ce-și are izvorul în libertatea absolut gratuită a lui Dumnezeu de se comunica pe sine. De aceea, revelația este presupuziția absolută a gândirii teologice și ea întemeiază orice act de cunoaștere umană. Vezi, *Enciclopedia de filosofie și științe umane*, ed. cit., p. 933.

³¹⁹ „Rațiunea nu are, pentru Augustin, o natură simplă și unică, ci mai curând una dublă și separată. Omul a fost creat după imaginea lui Dumnezeu; în stadiul inițial, în care ieșit din mâinile lui Dumnezeu, el era egal cu arhetipul său. Dar această stare a fost pierdută cu totul prin căderea lui Adam. De atunci, întreaga putere originară a rațiunii a fost întunecată. Iar rațiunea singură, prin sine însăși și propriile-i facultăți nu poate găsi niciodată drumul îndărăt... Dacă o astfel de îndreptare e posibilă vreodată, ea se poate înfăptui numai prin ajutor supranatural, prin puterea grației divine. Nici Toma d'Aquino, discipolul lui Aristotel, care s-a întors la izvoarele gândirii grecești, nu a îndrăznit să se abată de la această dogmă fundamentală... Am ajuns aici la o răsturnare completă a tuturor valorilor afirmate de către filosofia greacă.” (Cf. Ernest Cassirer, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 23)

întemeiat pe credință, deci pe un temelie divin, *exterior*; logicii interne a minții omenești. Altfel spus, prin ideea de supremație a credinței, creștinismul a adus în prim-plan cunoașterea prin credință, o *cunoașterea simbolică*³²⁰ pe care o opune cunoașterii raționale, *discursive*. Cunoașterea simbolică, adică cunoașterea *semnelor prezenței divinității*, obținută cu *ajutor divin* prin faptul credinței, este considerată, pe bună dreptate, superioară cunoașterii raționale obținute discursiv.

În concluzie, numai dacă avem în vedere această premisă a supremației credinței și a cunoașterii simbolice, vom avea și posibilitatea de a înțelege *din interior*, configurația stilistică a culturii creștine, inclusiv vorbirea despre artă și frumos, care a făcut din alegorie și simbol principalele mijloace de expresie. Pe scurt, *Weltanschauung*-ul creștin, prin misterul total pe care-l instituie ideea creației divine *ex nihilo* și, corelativ, prin ideea *harului*, a cunoașterii prin credință, face din simbol instrumentul privilegiat în cunoaștere. Prin intermediul simbolului mintea omenească poate „vorbi” *despre* ceea ce este *Dincolo*, iar prin *analogie* își poate chiar *reprezenta* acea lume. Întreaga lume creștină este dominată de lumea simbolului și simbolisticii³²¹.

Dar ce este simbolul³²²? Interesant de știut este că termenul „simbol” vine de la grecescul *symbolon* (verbul *symballein* – a pune împreună) care însemna obiect tăiat în două care servea drept semn de recunoaștere. *Symbolon* desemna în mediile orfice un fragment dintr-un vas de lut pe care fiecare dintre participanți îl lua cu el ca semn al întregului dispărut. Prin urmare, fragmentul *reprezenta* întregul care nu mai există ca atare (vasul de lut era spart), și în această

³²⁰ Când vorbim despre „cunoaștere simbolică” în sens creștin, medieval, facem abstracție de înțelesurile filosofiei simbolice a lui Ernst Cassirer, care pleacă de la premisa că omul trebuie văzut nu ca *animal rationale*, ci ca *animal symbolicum*. În viziunea lui Cassirer, omul nu trăiește într-un univers pur fizic, ci în unul simbolic. „Limbajul, mitul, arta și religia sunt părți ale acestui univers. Ele sunt firele diferite care țeș rețeaua simbolică, țesătura încălțată a experienței umane. Întregul progres uman în gândire și experiență speculează asupra acestei rețele și o întărește... În loc să aibă de a face cu lucrurile înseși, omul conversează, într-un sens, în mod constant cu sine însuși. El s-a închis în așa fel în forme lingvistice, imagini artistice, simboluri mitice sau rituri religioase, încât el nu poate vedea sau cunoaște nimic decât prin intermediul acestui mediu artificial”, Ernst Cassirer, *Eseu despre om*, ed. cit., pp. 43-44.

³²¹ Este interesant de știu că puterea simbolului este folosită pentru traducerea principiilor credinței chiar din zorii creștinismul. Acesta a apelat, în contextul persecuțiilor de tot felul, din prudență, la simboluri cum ar fi peștele, cocosul, fenixul, mielul, vița-de-vie. În mai multe catacombe, chipul Mântuitorului, de pildă, este ascuns în spatele imaginii unui pește.

³²² „Aria semantică a termenului de simbol se întinde la figurativitatea și concretețea proprii unei imagini semnificative până la convenționalitatea și vidul intuitiv care prezidează lumea cifrelor și literelor sau semnelor operatorii. Cuvântul «simbol» poate suscita în mintea fiecăruia o analogie emblematică, un fragment de realitate mitică sau un semn grafic care evocă un sunet, o mărime, o operație sau o relație. De la artă și religie până la chimie, lingvistică, logică-matematică, «simbolul» subîntinde o realitate care este aceeași în virtutea unei singulare însușiri: substituirea.” (Cf. Gabriel Liiceanu, *Om și simbol. Interpretări ale simbolului în teoria artei și filosofia culturii*, București, Editura Humanitas, 2005, p. 12)

calitate fragmentul conservă parțial ceea ce a fost cândva. Simbolul, așadar, posedă un *înțeles* (semnificație) prin faptul că trimite (denotă) la ceva ce nu este el, ca fragment. Simplu spus, fragmentul „spune” ceva despre „altceva”. Simbolurile sunt semne cu dublu sens. Pe de o parte, simbolul este ceva care ține de ceea ce este fenomenal, *ceea ce se arată* (corporal, material, fizic etc.) și ceea ce este *ascuns* (figurat, existențial, ontologic). În concluzie, simbolul este purtător de sensuri multiple, de plurivocități și analogii³²³. În fond, nu există artă care să nu fie de esență simbolică, fapt de care era pe deplin conștient chiar Platon. Respingerea *mimesis*-ului din cetatea ideală este realizată de pe platforma unor preferințe estetice ce se îndreptau spre arta simbolică a egiptenilor³²⁴.

Cum se poate remarca cu ușurință, simbolul „reproduce” în ființa sa dihotomia *Dincolo* versus *Aici*. Ambii termeni contradictorii se regăsesc deopotrivă în natura sa. Pe de o parte, ideea de simbol presupune existența unor elemente specifice lumii de *Aici*, adică un *semn* (lat. *signum*), un *element corporal* (element material, gestual, grafic, fonic, plastic etc.) o entitate (individualitate) determinabilă cu ajutorul *simțurilor*, ceva concret dispus în spațiu și timp, ce posedă caracteristici și proprietăți *fizice* etc. Pe de altă parte, în ideea de simbol se presupune prezența *înțelesului*, a elementului spiritual caracteristic lumii lui *Dincolo*. Semnul întreține astfel o relație de la efect la cauza pentru care el este *un semn a ceva* ce există cu adevărat. Cum mai spuneam, termenul de „existență” desemnează doar ceea ce este spiritual, ceea ce nu are existență concretă. Pentru creștin, lucrurile corporale fiind vremelnice, *nu există*³²⁵, ele sunt *semne* pentru ceea ce există cu adevărat, Dumnezeu.

Elementele materiale ale lumii, dar și cele produse de om, artefactele, inclusiv cuvintele ori semnele iconice, sunt *simboluri mandatare* ale divinității, sunt *arătări* ale sale, ale căror înțelesuri pot fi descifrate *numai* prin credință, cu *ajutor* divin.

³²³ „De la început cunoașterea simbolică definită triplu, ca gândire totdeauna indirectă, ca prezență figurată a trecendencei și ca înțelegere epifanică, apare la antipodul... cunoașterii (*savoir*), așa cum este ea instituită de zece secole încoace în Occident” (Cf. Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București, Editura Nemira, 1999, p. 27)

³²⁴ Vezi și <http://www.ortho-logia.com> care prezintă pe lângă o serie de incursiunii filologice referitoare la istoria cuvântului „simbol” și o analiză competentă a relației dintre simbol și icoane.

³²⁵ Trebuie spus că una dintre marile supoziii ale gândirii europene necontestate până la mijlocul secolului al XIX-lea, este aceea ce *plenitudinii ființei* lumii. Ideea raționalității lumii și a perfecțiunii ființei divine a traversat lumea europeană încă din momentul ei grecesc. În conformitate cu acest principiu, trebuie să vorbim despre „grade” de existență și de perfecțiune. Dumnezeu se confundă cu existența autentică. Celelalte moduri de a fi sunt plasate în diverse ierarhii ale existenței. Vezi Arthur O. Lovejoy, *Marele lanț al Ființei. Istoria ideii de plenitudine de la Platon la Schelling*, București, Editura Humanitas, 1997.

Simbolul *substituie* o realitate cu o altă realitate, fiind un „purtător de cuvânt” al realității substituite în condițiile în care el se prezintă și pe sine. O icoană, de pildă, este un substitut al divinității, o prezintă, o reprezintă, transmite un mesaj despre *felul* în care există divinitatea și, în același timp, se prezintă și pe sine ca obiect făcut, ca artefact.

Problematica teoretică pe care a pus-o simbolistica creștină în fața minții umane este foarte dificilă, căci *Dumnezeu s-a arătat oamenilor prin ceea ce nu este el*³²⁶. Prin urmare, actul interpretării semnelor divine urmează un cerc vicios, numit mai târziu „cercul hermeneutic”, ce constă într-un proces de înțelegere a ceva ce este mai dinainte înțeles (preînțeles). Cu alte cuvinte, premisele interpretării sunt fondate deja pe niște concluzii, în timp ce concluziile sunt văzute la rândul lor ca premise. Simplu spus, noi ajungem la adevărul textului biblic pe care noi *deja* îl credem ca adevărat. Interpretarea confirmă ca adevărat ceva despre care noi *deja* știam că este adevărat. Firește că întrebarea ce se impune este următoare: în ce constă atunci relevanța interpretării? Răspunsul creștin în această privință este următorul: credinciosul știe ce este adevărul pentru că el este un adevăr de credință. Adică ceea ce este obținut prin har divin. Numai că postularea existenței adevărului nu înseamnă și *trăirea* lui în suflet și, totodată, *înțelegerea* lui, adică legarea adevărului divin cu *conținuturi* și *stări ale conștiinței omenești*. În acest caz, circularitatea interpretării generează o varietate multiplă de înțelesuri de cele mai multe ori, în ordinea logicii umane, reciproc contradictorii, dar echivalente ca adevăr prin actul mărturisit al credinței.

Prin simbol, ceea ce este spiritual, abstract, invizibil, ceea ce aparține lumii lui *Dincolo* poate fi „vizualizat”, în timp ce lucrurile concrete, individuale (naturale sau artefacte), aparținând lumii lui *Aici*, transcend vizibilul, sunt semene ale lui *Dincolo*. Se creează astfel o lume a *corespondențelor* între cele două lumi radical diferite ce nu pot comunica nemijlocit, corespondențe mediate, cum spuneam, de simbol.

³²⁶ Cf. Pr. Prof. Dumitru Abrudan, <http://holytrinity-la.org/rom>. „Sărbătorirea Botezului Domnului se mai numește cu un termen grecesc și *epifanie* adică «Arătarea Domnului». Pe bună dreptate i s-a dat acest nume, pentru ca acum Domnul se arată prima dată în public, gata de a îndeplini misiunea pentru care a fost trimis de către Tatăl. Văzându-L Ioan, cel care boteza, în Iordan, pe toți cei ce veneau din Ierusalim și din toata Iudea, L-a vestit și el și L-a arătat lumii ca fiind «Mielul lui Dumnezeu ce ridică păcatele lumii» (In.1,29). Dar, la Bobotează, nu numai Fiul cel Unul Născut s-a arătat, ci și celelalte două Persoane treimice și-au dezvăluit în chip deslușit existența. «Deschiderea cerului» de care ne vorbește Sfânta Evanghelie (Mt.3,17) tocmai lucrul acesta îl sugerează, anume că taina cea mai presus de minte și de cuvânt a Treimii devine acum cunoscută, bineînțeles atât cât este cu putință creaturii să o cunoască”. Vezi și Antoaneta Olteanu, *Calendarele poporului român*, București, Editura Paideia, 2001, pp. 38-40.

Dincolo și *Aici*, cele două vocabule ale binomului creștin sunt puse în corespondență prin simbolurile *revelației* și *întrupării*³²⁷, „coborârea” lui *Dincolo* către *Aici* și a *îndumnezeirii*, „ridicarea” lui *Aici* către *Dincolo*. Conștiința creștină simbolică, având la dispoziție numai *mijloace indirecte de cunoaștere*, vede în lumea de *Aici* semne pentru lumea de *Dincolo*. Lumea de *Aici* ține locul literelor alfabetului pe care le combinăm pentru a forma cuvinte pentru a înțelege lumea lui *Dincolo*³²⁸. Astfel, „omul medieval trăia într-o lume populată de semnificații, trimiteri, suprasensuri, manifestări ale lui Dumnezeu în lucruri, într-o natura care vorbea neîncetat un limbaj heraldic, în care un leu nu era doar un leu, un hipogrif era tot atât de real ca un leu pentru că la fel ca acesta era un semn... al unui adevăr superior. Este o viziune simbolico-alegorică asupra universului³²⁹”.

Desigur că între simbol și alegorie³³⁰ (figură de stil ce presupune utilizarea unui șir de comparații, metafore și personificări) există o serie de distincții³³¹ pe care orice tratat de stilistică le face. Dar, dacă plecăm de la ideea că atât simbolul, cât și alegoria apelează la analogie și

³²⁷ Problema Întrupării, numită de Sfântul Pavel, un scandal și o nebunie, nu are echivalent în sursele originare ale creștinismului și nici nu este de găsit într-o altă religie. Iisus face legătura între Dumnezeu și om pentru că este mediator „deoarece este Dumnezeu-om. Poartă în Sine tot universul intim al divinității, tot Misterul trinitar și totodată misterul vieții în timp și în nemurire. Este cu adevărat om. În El divinul nu se confundă cu umanul. Rămâne ceva esențialmente divin”. Vezi Ioan Paul al II-lea, *Să trecem pragul speranței*, București, Editura Humanitas, 1995, p. 71.

³²⁸ Vezi Jean Borella, *Criza simbolismului religios*, Iași, Editura Institutul European, 1995, pp. 30-31.

³²⁹ Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, ed. cit., p. 67

³³⁰ „În Grecia, operația alegorică s-a numit mai întâi *hyponoia*, care prin opoziția cu discursul simplu, desemnează «conjectura» sau «bănuiala». *Hypo-noein* însemna a sesiza subînțelesul, semnificația pe care o acoperă un văl... a rosti altceva, a declara public (în *agora*) altceva decât ceea ce se spune...[...]. Pe de altă parte, ca figură de stil, alegoria a fost definită retoric... Quintilian o analizează ca pe o „metaforă continuă” care, prea obscură fiind, alunecă în enigmatic. Astfel, interpretativă sau expresivă, alegoria constă întotdeauna într-o semnificație potrivită celui alt; iar în lumea greacă și latină rolul său nu era doar ornamental, ci și moral și cognitiv. Moral, pentru că permite corectarea, într-un sens pios sau rațional, a ceea ce era revoltător în mituri. Cognitiv, pentru că i se dă sarcina de a dezvălui o structură secretă a lumii, prin intermediul limbajului care o reflectă: stoicii îndeosebi, care înțeleg prin *intelligere* un *intus legere* (o «lectură înlăuntru»), au descris cunoașterea ca pe un fel de decriptare...[...]. În iudaism... alegoria presupune în același timp existența adevărului și și dovada absenței lui; omul devine alegorist tocmai pentru că este gonit din adevăr. Pentru creștinism, dimpotrivă, întruparea lui Dumnezeu este cea care guvernează alegoreza; ea apare posibilă și necesară tocmai pentru că divinul a devenit vizibil, în persoana lui Iisus Hristos: necesară pentru că a refuza alegoria înseamnă a refuza Verbul întrupat; și posibilă, pentru că dacă păcatul originar ne-a lipsit de adevăr, în schimb Întruparea – sau reiterarea ei euharistică – îl reintroduce în figuri, făcând să survină, după expresia admirabilă a lui Bernadino din Siena, «Creatorul în făptură, ne-închipuitul în chip, nerostitul în spunere, neexplicatul în vorbă, nevăzutul în viziune». Coborârea lui Dumnezeu în lume permite omului o înălțare, al cărui mijloc îl reprezintă alegoria”. Pe larg, Yves Hersant, *Alegoria*, în *Spiritul Europei. Gusturi și maniere*, vol. 3, ed. coord de Antoine Compagnon și Jacques Seebacher, pp. 24-26. Vezi și Ioan Pânzaru, *Despre alegorie*, în „Studii și cercetări lingvistice”, Nr. 4, Anul XXXIX, 1988.

³³¹ „Alegoria pleacă de la o idee (abstractă) pentru a ajunge la o figură, în timp ce simbolul este mai întâi și de la sine figură și, ca atare, sursă de idei între altele.” (Cf. Gilbert Durand, București, Editura Nemira, 1999, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, p. 17. Vezi și *Tabelul nr. 1, Moduri de cunoaștere indirectă*, în celulele cărora autorul așază pe două coloane alegoria și simbolul pentru a se vizualiza cu mai multă ușurință diferențele și asemănările dintre cele două moduri de cunoaștere indirectă.)

substituție putem, pentru a înțelege mentalitatea medievală, să le vedem ca proceduri similare de punere în corespondență a lui *Dincolo* cu *Aici*. Faptul acesta ne va permite să vorbim despre o viziune simbolico-alegorică, așa cum procedează și Umberto Eco fără să fie nevoie ca la tot pasul să distingem între simbol și alegorie. Conștiința creștină vede peste tot semnele criptice, enigmatice, ale prezenței divinității în lume, iar obsesia ei majoră constă în încercarea de deciptare a mesajului acestora.

Ei bine, plecând de la aceste precizări teoretice, trebuie spus că vorbirea despre artă și frumos în Evul Mediu este profund marcată de gândirea simbolică plină de analogii a omului medieval, de viziunea simbolico-alegorică pe care o propune *Weltanschauung*-ul creștin.

În fapt, *cheia înțelegerii tuturor reprezentărilor teoretice inclusiv a esteticii medievale se află în structura dihotomică a Weltanschauung-ului creștin. Corespunzător dihotomiei Acolo versus Aici, toate reprezentările teoretice sunt cupluri de contrarii mediate, puse în corespondență, de simbol și alegorie.*

Faptul acesta devine cu atât mai evident dacă ne raportăm la reprezentarea teoretică cea mai răspândită a frumosului în lumea creștină: frumosul ca lumină.

II. Teorii ale artei și frumosului în lumea medievală

1. Preliminarii. Caracteristici ale esteticii medievale.

Ca și în cazul vechii culturi grecești, nici în perioada creștină nu putem vorbi despre o estetică în sensul propriu al cuvântului. Cauza este aceeași. Și în lumea creștină arta și frumosul sunt gândite separat. Desigur, sunt și contexte în care frumosul este gândit ca un predicat al artei, dar faptul acesta nu contrazice ideea de bază a creștinismului: frumosul ca perfecțiune este un nume al ființei divine. Prin urmare, ca nume la ființei divine frumosul este, ca și la greci, un predicat universal, care se poate aplica oricărui obiect individual (ca prezență ori absență). Pentru Părinții bisericii (și ideea este transmisă cu consecvență timp de un mileniu) întreaga creație este frumoasă³³². Corespunzător dihotomiei *Weltanschauung*-ul medieval, *Acolo* versus *Aici*, frumosul are o dublă natură ontologică. Pe de o parte, fiind nume al ființei divine, frumosul este o entitate metafizică, transcendentă ființei umane și poate fi cunoscut cu mijloacele credinței, în ordine umană, prin mistică. Pe de altă parte, lumea fiind o creație a lui Dumnezeu și purtând atributele

³³² Cuvântul grecesc care desemna această convingere era *pankalia*, într-o traducere liberă însemnând frumosul este prezent pretutindeni în lume.

acestei creații, frumosul este o entitate sensibilă, prin faptul că *toate* lucrurile sensibile, corporale ale lumii, în grade diferite, sunt *purătoare* de frumusețe. Fiind de naturi distincte, frumosul metafizic și frumosul sensibil *nu pot comunica*. Frumosul metafizic este divin, incorporeal, spiritual, în timp ce frumosul sensibil este lumesc, legat de corporal, de materie. Chiar dacă nu este posibilă comunicarea, cele două forme de frumos pot fi puse însă, într-un mod *simbolic* (alegoric), în *corespondență* prin faptul că Dumnezeu s-a arătat oamenilor prin cea de-a doua parte a treimii sale, prin Iisus Hristos. *Întruparea* dă posibilitatea omului de a pune în corespondență cele două regimuri ontologice *Acolo* versus *Aici* și, respectiv, frumosul metafizic cu frumosul sensibil. Lumea lui *Aici* *corespunde* lumii lui *Dincolo*. Fiecare entitate își păstrează statutul, nu comunică, dar își corespund. Această distincție între cele două regimuri ale frumosului este un postulat derivat din atributele ființei divine dintre care ideea creației *ex nihilo* este primordială. În treacăt fie spus, în baza acestor convingeri, distincția dintre frumosul natural și frumosul artistic era pentru omul medieval absurdă.

Pe de altă parte, nu putem vorbi despre o estetică medievală în sensul propriu al cuvântului și din cauza faptului că nu avem de-a face cu o corelație sistematică între artă și frumos. Arta, văzută ca o plăcere provocată de lucrurile frumoase sufletului, este, nu de puține ori, considerată a fi nocivă. Motivul este simplu. Pentru creștin, scopul suprem al vieții terestre este mântuirea și nu dobândirea de plăceri lumești. Valorile trupului sunt respinse în numele valorilor spirituale, iar viața de pe pământ este un mijloc în dobândirea mântuirii. Așa se explică de ce interesul pentru artă este derivat, mijlocit, întrucât arta nu îndeplinește decât funcții soteriologice (legate de mântuire, de dobândirea vieții veșnice).

Prin urmare, vorbirea despre artă și frumos în Evul Mediu nu a condus la o estetică sistematică, cât mai degrabă la o viziune abstractă despre lume, subordonată paradigmei creștine, în cuprinsul căreia frumosul și arta sunt componente din întreg. Vorbirea despre artă și frumos este *implicită* și are loc *numai* în contexte exterioare esteticii. Explicabil, desigur, pentru că Părinții bisericii creștine, cei care au fixat reperele fundamentale ale învățăturii, s-au referit la frumos sau la artă (în accepțiunea actuală) doar în măsura în care veneau în atingere cu anumite versete biblice. Așa se face că estetica medievală, cea elaborată de Părinții bisericii, este un mod de a vorbi *nemijlocit* despre Dumnezeu și numai *în plan secund*, despre artă și frumos în accepția de astăzi a termenilor.

Medievalii nu privesc, aşadar, arta şi frumosul în natura lor originală şi, prin urmare, nu putem vorbi despre estetică. Pe de altă parte, este tot atât de adevărat că medievalii discută foarte aprins natura acestor entităţi, frumosul şi arta, şi de aceea, pe urmele lui Umberto Eco, putem vorbi chiar de existenţa unor teorii estetice (desigur într-un sens slab), elaborate chiar şi atunci când dominantă intelectuală este religioasă³³³.

În esenţă, trebuie spus că fundamentele esteticii medievale se găsesc în Biblie şi că orice discuţie despre artă şi frumos trimite la acest fundament. Faptul acesta, ce pare a simplifica înţelegerea vorbirii despre artă şi frumos în Evul Mediu, complică *ad infinitum* reprezentările estetice întrucât mesajul biblic, creştin, cum se ştie, este deschis *tuturor* interpretărilor. Biblia, unificând într-un *tot organic* cele două tradiţii, greco-latină şi iudaică şi, apoi, pe acest fundament, preluând selectiv şi influenţele culturii şi mentalităţii populaţiilor germanice, a produs o *mutaţie intelectuală* în conştiinţa omului european³³⁴. Or, această unificare de tradiţii *diferite* într-un *tot organic* implică producerea de *noi înţelesuri* cuvintelor fundamentale aparţinând tradiţiilor de *dinainte* de unificare. Aici, în eterogenitatea tradiţiilor unificate şi în polisemantismul cuvintelor fundamentale iudaice, greceşti şi latine, trebuie căutat izvorul inepuizabil de înţelesuri pe care Biblia îl aduce în lumea sensibilităţii şi gândirii europene³³⁵.

³³³ Cf. Umberto Eco, *op. cit.*, „Vom considera drept teorie estetică orice discurs care, învederând o oarecare intenţie sistematică şi punând în joc concepte filosofice, se ocupă de fenomene care privesc frumosul, arta şi condiţiile de zămislire şi de apreciere a operelor de artă, privesc raporturile dintre artă şi alte activităţi, şi dintre artă şi morală, privesc misiunea artistului, noţiunea de agreabil, ornamental, stil, privesc judecăţile de gust, precum şi critica acestor judecăţi ca şi teoria şi practica interpretării textelor verbale şi nonverbale, adică problema hermeneutică...”, p. 7.

³³⁴ „Civilizaţia noastră s-a născut din întâlnirea mai multor culturi, ale căror interpretări privind existenţa umană erau atât de diferite, încât a fost nevoie de o enormă răsturnare istorică, însoţită de o credinţă fanatică, pentru a realiza o sinteză durabilă. În această sinteză, materiale de origine diversă au suferit o reconversie şi o reinterpretare ce poartă urmele culturii dominante a timpului: cultura unui popor învins, grecii, reînsoţită de un popor cuceritor, romanii”, Cf. Ioan Petru Culianu, *Eros şi magie în Renaştere, 1484*, Iaşi, Editura Polirom, 2003, p. 29.

³³⁵ Polisemantismul ideii de frumos, de pildă, derivă între altele şi din felul în care textul biblic, cu precădere Vechiul Testament, a cunoscut diversele variante de traducere. Cum se ştie, Vechiul Testament a fost redactat în ebraică, pe durata a douăsprezece secole (se estimează că anul 1250 î. Hr. este acela în care Moise a primit tablele Legii pe muntele Sinai). Istoria tragică a poporului evreu dus în captivitate de mai multe ori şi, totodată, transformările limbii vii, au produs modificări substanţiale ale limbii ebraice vii. Astfel, în decursul secolelor limba ebraică a fost înlocuită cu dialectul aramaic (limba în care a vorbit Iisus Hristos). Pe de altă parte, evreii aflaţi în diaspora elenistică, cu precădere cei din Alexandria, şi-au propus să traducă Vechiul Testament din ebraică pe care nu o mai vorbeau în limba cunoscută de ei, limba greacă. Astfel a luat naştere *Septuaginta*, după numele celor 72 de învăţaţi evrei aduşi din Palestina în Alexandria, locul în care s-a înfăptuit această traducere în secolul al III-lea î. Hr. *Septuaginta*, traducerea în limba greacă a Vechiului Testament, a dobândit o mare autoritate fiind folosită de Sfântul Pavel ca text de referinţă şi de Sfinţii care au evanghelizat atâtea populaţii antice. *Septuaginta* este considerată şi astăzi textul revelat al Ortodoxiei. În secolul al IV-lea d. Hr., Sfântul Ieronim (Eusebius Sophronius Hieronymus, 347–420) traduce Vechiul Testament, parţial din *Septuaginta*, parţial după textul ebraic, în latină, versiune cunoscută sub numele de *Vulgata*. Această variantă este textul fundamental pentru biserica catolică. În paralel cu *Septuaginta* şi *Vulgata*, Vechiul Testament redactat în ebraică a supravieţuit şi a continuat să fie citit în sinagogă timp de mai multe secole. Între secolele VIII-X, d. Hr. s-a resimţit însă nevoia de o canonizare a acestui text, întrucât existau o serie de neînţelegeri între rabinii interpreţi ai acestui text sacru. Neînţelegerile proveneau din faptul că limba ebraică fiind

Faptul are o înseamnăte capitală. *Weltanschauung-ul* creștin cuprinde cuvinte fundamentale grecești, cuvinte fundamentale latine, cuvinte fundamentale iudaice dar investite cu *noi* înțelesuri³³⁶. Prin urmare, cuvintele fundamentale ale culturii (estetice) medievale au *doar* o înrudire nominală cu cuvintele fundamentale ale tradițiilor unificate. Simplu spus, chiar dacă în lumea creștină **numele** cuvintelor fundamentale care desemnează frumosul și arta, ori raporturile dintre etc. sunt aceleași, *înțelesurile* lor sunt *diferite*.

Din acest punct de vedere, estetica medievală nu trebuie văzută, așa cum se consideră deseori în mod superficial, ca un comentariu al esteticii grecești. Dimpotrivă. De pildă, chiar dacă teoriile grecești ale frumosului sunt preluate în totalitate, estetica medievală propune un *comentariu propriu și original* al lor și, dincolo de comentariu, pe baza acestora o serie de mari inovații conceptuale.

Revenind, atunci când vorbim despre estetica medievală, vorbim despre un discurs integrat comentariilor biblice. Cine parcurge textele estetice creștine cu scopul de a extrage o teorie coerentă despre artă și frumos, în felul în care procedăm noi astăzi, va fi cu siguranță dezamăgit. Diferența dintre realizările artistice de excepție ale lumii medievale și teoria estetică a acelor vremuri este șocantă. În alte cuvinte, capodoperele artistice nu sunt însoțite, în ordine explicativă, și de capodopere teoretice. Practica artistică a surclasat *total* înțelegerea teoretică

consonantică, înțelesul era stabilit de cititorul textului care intercala vocalele între consoanele din care era format un cuvânt sau altul. Or, ebraica veche, ca limbă vie, nu mai exista și era dificil de a intercala vocalele în textul consonantic. De pildă, consoanele *zkhr* putea fi citite fie *zecher*, amintire, pomenire, fie *zakhar*, bărbat. Datorită acestor ambiguități, între secolele VIII–X, d. Hr. s-a realizat o nouă versiune *ebraică* a Vechiului Testament prin intercalarea vocalelor în textul consonantic existent. Astfel s-a născut textul masoretic (masora – tradiție) al Vechiului Testament care stă la baza Bibliei protestante (luterană și calvină). Disputele filologice în jurul acestor variante ale Vechiului Testament sunt, ușor de bănuț, prin subtilitatea lor, greu de evaluat. Cert este că în funcție de canonizarea unui text sau altul din variantele enumerate ale Vechiului Testament, se optează pentru *anumite înțelesuri* ale unor cuvinte fundamentale, inclusiv cele legate de estetică. De pildă, pe cazul limbii române, dacă se optează pentru textul masoretic, așa cum a optat Gala Galaction în 1936, atunci textul din Facerea, 1:3-4, are următoare variantă de traducere: *Și a zis Dumnezeu: „Să fie lumină”! Si a fost lumină. Să a văzut Dumnezeu că e bună lumina, și a despărțit lumina de întuneric* (Vezi Biblia sau Sfânta Scriptură, București, Institutul Biblic și de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, Ediția din 1968), Dacă se optează pentru textul *Septuagintei*, așa cum au optat Bartolomeu Valeriu Anania în 2001, atunci textul din Facerea, 1:3-4, are următoare variantă de traducere: *Și a zis Dumnezeu: „Să fie lumină”! Si a fost lumină. Și a văzut Dumnezeu lumina că e frumoasă, și a despărțit lumina de întuneric* (Vezi Biblia sau Sfânta Scriptură, București, Institutul Biblic și de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, 2001). În această ultimă variantă de traducere ni se propune următoarea explicație filologică care a motivat traducerea cuvântului grecesc *kalos* prin frumos și nu prin bine așa cum a optat Gala Galaction. „Ca adjectiv, *kalos* înseamnă frumos, ca adverb înseamnă bine. Lumina frumoasă e opțiunea exegetică a Sfântului Vasile cel Mare. Frumos și bine, laolaltă, induc ideea de armonie” (p. 22). Prin urmare, opțiunea pentru o anumită variantă de traducere a Bibliei înseamnă, în același timp, și acceptarea unor principii, teze fundamentale în orice act de interpretare. Iată, plecând de la acest exemplu, că ideea polisemantismului textului biblic trebuie avută în vedere în orice judecată privitoare la cultura estetică medievală.

³³⁶ „E nevoie de trei ingrediente pentru a face Europa: Roma, Grecia și creștinismul – căruia Valéry nu uita să-i pună temelia în Vechiul Testament.” (Cf. Rémi Braque, *Europa, calea romană*, Cluj, Editura Design & Print, 2002, p. 31)

specializată, un caz unic în istoria culturii europene. Faptul trebuie *înțeles* și nu condamnat sau ridiculizat așa cum s-a întâmplat deseori în istorie. Cum spuneam, pentru omul medieval, *primordială* era mântuirea, care nu este reductibilă la nimic altceva. Mântuirea este *scopul suprem* a vieții pământești, *idealul de viață* al omului medieval. Toate celelalte lucruri erau secundare fiind gândite ca mijloace în dobândirea mântuirii. Așa cum arată și Hans Sedlmayr, arta, frumosul și, corespunzător, reprezentările teoretice, au stat timp de o mie de ani sub semnul dominant al ființei divine. Astfel, prin raportare la acest criteriu, mai exact al raportului omului cu Dumnezeu, Sedlmayr distinge nu numai două perioade distincte ale acestei estetici, ci și deosebiri sau asemănări, în ordine estetică, între creștinismul european și cel bizantin³³⁷.

Cum spuneam, fundamentele esteticii medievale se găsesc în Biblie, iar principiul de la care plecăm în orice discuție despre artă și frumos în Evul Mediu trebuie să facă referiri obligatorii la simbolul luminii. În fapt, noutățile majore în plan conceptual pe care le aduc cu sine reprezentările teoretice asupra frumosului și artei în Evul Mediu sunt, simplificând desigur lucrurile, legate de elaborarea unei noi imagini asupra artistului și producerea unei esteticii originale, diferită de lumea veche dar și de cea a modernității.

În primul rând, lumea medievală propune, ceea ce va deveni un canon în viziunea europeană, imaginea *artistului creator*³³⁸, a omului înzestrat cu *har*³³⁹, capabil să creeze, similar ființei divine, obiecte *noi*, diferite de cele date în ordine naturală. Cu alte cuvinte, ideea că artistul creează, adică prin voința și acțiunea sa produce un *spor* de ființă, adaugă la lumea obiectelor existente noi entități care nu ar fi existat în absența creației, este plămădită în lumea medievală.

Desigur, din punct de vedere social artistul face parte, cum vom remarca în capitolul destinat conceptului artei și statutului artistului, din categoria modestă a lui *laboratores*, a celor

³³⁷ Vezi Hans Sedlmayr, *Pierderea măsurii*, București, Editura Meridiane, 2001, cap. XV, Arta modernă. A patra perioadă a artei occidentale, pp. 203-208.

³³⁸ Modelul artistului creator este îl găsim reprezentat în Vechiul Testament, *Ieșirea*, 35:30-35 și 36:1-2, în contextul alcătuirii cortului sfânt care urma să adăpostească Tablele legii pe care Moise le-a primit de la Dumnezeu pe Muntele Sinai. „Apoi a zis Moise către fiii lui Israel: Iată Domnul a chemat anume pe Bețaleel, fiul lui Uri a lui Or, din seminția lui Iuda; Și l-a umplut de *duhul dumnezeiesc al înțelepciunii, al priceperii, al științei și-a toată iscusința*, Ca să lucreze țesături iscusite, să facă lucruri de aur, argint și de aramă; Să cioplească pietre scumpe pentru încrustar, să sape în lemn și să facă lucruri iscusite. Și *priceperea de a învăța pe alții a pus-o în inima lui* a lui Ohaliab, fiul lui Ahisamac, din seminția lui Dan; *A umplut inima acestora de înțelepciune, ca să facă pentru locașul sfânt orice lucru de săpător și de țesător iscusit, de cusător de pânză de mătase violetă, stacojie și vișinie, și de in, și de țesător în stare de a face orice lucru și a nascoci țesături iscusite.* Și Bețaleel și Ohaliab, și toți cei cu *inimă iscusită, cărora Domnul le dăduse înțelepciune și pricepere, ca să știe să facă tot felul de lucruri, trebuitoare la lăcașul cel sfânt, vor trebui să facă cum poruncise Domnul.*”

³³⁹ Cum am mai arătat, harul înseamnă ceea ce Dumnezeu dăruiește gratuit, deci fără merit, omului. Desigur că harul pe care Dumnezeu l-a dat *tuturor* oamenilor este viața. Totodată, Dumnezeu a dăruit și individual, fiecărui om, un anumit har, adică o capacitate de a face ceva venită din afară.

care muncesc cu brațele. Dar artistul, și textul biblic precizează explicit, este diferit de meșteșugar. Artistul se pune în slujba divinității. Obiectul lui de exercițiu este sacru, el este legat de lăcașul cel sfânt. Artistul posedă haruri divine – înțelepciune, pricepere, cunoaștere și știință etc. pentru că numai el, prin creația sa, poate face legătura între cele două lumi: *Dincolo - Aici*.

Faptul acesta nu trebuie să-l pierdem niciodată din vedere. Suntem într-o perioadă în care conceptul artei în sens modern, creație a artistului individual care se exprimă pe sine, nu exista. Arhitectura religioasă, obiectele de cult, icoanele etc. *nu erau percepute ca artă*, așa cum ne raportăm noi astăzi la realizările Evului Creștin, ci ca imagini miraculoase ale transcendenței. În lumea medievală nimeni nu se îndoia de faptul că există icoane ale Mântuitorului care nu sunt făcute de mâna omului. Prin urmare, nu individualitatea artistului ca persoană explica puțința de reprezentare a divinității, ci faptul că acesta lucra sub influența harului divin, a *ajutorului din afară*. Artistul, sub acțiunea ființei divine în sufletul lui, *crează ex nihilo*.

Astfel, Evul Creștin înlocuiește viziunea greacă a artistului demiurg care produce noul prin știința de a ordona materiale existente, cu o viziune genetică, creatoare *ex nihilo* de obiecte care nu sunt în natură. Creația artistică este un *spor, un adaos* de ființă. Sursa creației se află în *har*, în elementul spiritual care este ceva *dăruit, o gratuitate obținută din afară*, și pe care sufletul artistului o poartă cu sine. Parabola creației este parabola sporirii talanților³⁴⁰ dăruiti de Dumnezeu³⁴¹. Artistul trebuie să-și împlinească vocația sa de om cu har. Acest mod de a vedea poziția artistului în lume, artistul-creator, se va generaliza în Renaștere, devenind, cum se știe, viziunea canonică a modernității și postmodernității. A crea înseamnă a produce o existență nouă. Sugestiile limbii latine sunt lămuritoare în acest sens: existența este un compus din: *ex*-în afară, *sistere*-a sta, a exista înseamnă a ieși în afară, iar verbul *existere* se traduce prin „a ieși din, a se naște din”. Astfel, a crea e deosebit de activitatea rutinieră a lui a face. Creația produce o operă, ceva ce este unic și original (o existență).

³⁴⁰ Vezi Matei, 25,14-30.

³⁴¹ Desigur că termenul creație *ex nihilo* era folosit cu precădere pentru acțiunile lui Dumnezeu. Omul este ființa decăzută tocmai pentru că a vrut să ajungă ca Dumnezeu. Adam după ce a mâncat din pomul cunoașterii, ar fi dorit să mănânce și din cel al nemuririi. Or, această condiție de muritor, de cădere în timp a omului, nu poate fi corelată cu creația *ex nihilo*, atributul divinității prin excelență. În creștinism există un om dublu – omul de dinainte și cel după cădere. Prin cădere el și-a pierdut puterea, iar rațiunea și voința lui au fost corupte. Așa se explică de ce Dionisie Areopagitul ori Aureliu Augustin nu vorbesc despre creație, ci despre producere, ordonare, în sens grecesc. Cu toate acestea textul biblic, prin invocarea harului, permite utilizarea termenului de creație și în ordinea faptelor (artistice) omenești. Căci, aceste fapte își au geneza în *liberul arbitru*, în capacitatea omului de gândi și acționa în conformitatea cu propria sa *voință (putere)*. Prin urmare, în actul creației omul acționează *ca și cum* ar fi Dumnezeu, liber de condiționările exterioare și înzestrat cu puterea *imaginației* și voinței proprii. Libertatea, puterea și imaginația proprie sunt cele trei atribute ale omului care-l fac susceptibil de creație. Îndumnezeirea omului în Renaștere nu înseamnă nimic altceva decât atribuirea maximală a acestor atribute, libertate și putere, omului.

Cum spuneam, Evul Creștin produce, în ordinea inovației conceptuale, o nouă concepție asupra frumosului – *frumosul ca lumină și formă frumoasă* – numită, prin tradiție deja, *estetica luminii*, urmând sugestiile celui mai important simbol al lumii medievale: lumina.

2. Estetica luminii

Corespunzător creației divine *ex nihilo*, fundamentul *Weltanschauung*-ului medieval, ce face din taină și simbol elemente constitutive ale lumii, creștinismul a modelat, prin comparație cu tradiția păgână, o nouă sensibilitate artistică, a indus noi căi de practicare a artei și a fundamentat un nou proiect axiologic și estetic. Prin urmare, și vorbirea despre artă și frumos se înscrie într-o nouă configurație teoretică distinctă de lumea veche. Desigur că fundamentul noilor reprezentări teoretice asupra artei și frumosului trebuie identificat în Biblie și, totodată, în tradiția de interpretare a ei, considerată de toți creștinii *Sfânta Tradiție* (greacă și latină³⁴²).

Trebuie spus limpede că spre deosebire de Antichitatea păgână, estetica medievală este o estetică a simbolurilor. Faptul se explică prin cel puțin două cauze. În primul rând, pentru faptul că arta în toate formele ei de expresie (mai cu seamă artele vizuale) este dominată de simbolul religios și transmite un mesaj simbolic ce poate fi decodat numai în universul de semnificații al învățăturii creștine³⁴³. În al doilea rând, estetica medievală este o estetică a simbolurilor, pentru că ea își are izvorul în Biblie³⁴⁴ și, din acest punct de vedere, este o vorbire despre Dumnezeu. Or, cum arătam, corespondența dintre cele două regimuri de realitate, ontologice, *Dincolo* versus *Aici*, se poate realiza numai prin intermediul simbolului. Și cum cel mai important simbol biblic este lumina, nume al lui Dumnezeu, atunci desigur reprezentarea dominantă a frumosului medieval este legată de ceea ce am putea numi estetica luminii. În alte cuvinte, cum remarca extrem de pertinent un cunoscut medievist, estetica Evului Mediu este doctrina încarnării slavei divine.

³⁴² „Doctrina Bisericii se sprijină pe autoritatea Sfintei Scripturi. Ce zice Scriptura? este cea dintâi întrebare a teologului, dar Sfânta Scriptura trebuie citită și înțeleasă în spiritul tradiției neîntrerupte a Bisericii. În acest sens *Tradiția* nu este o altă sursă a Revelației, alături de Sfânta Scriptură, ci principiul, criteriul și mediul ei permanent. Biblia și Tradiția formează un țesut sau două suvițe ale unei frânghii de rezistență, nu doar două verigi succesive ale unui lanț”. Vezi sensurile termenului „tradiție” în Preot Prof. Dr. Ion Bria, *Dicționar de teologie ortodoxă*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1994, pp. 401-404.

³⁴³ De pildă, peștele, *ichthus* în limba greacă, este acronim cu *Iesous Christos Theou Soter*, ori frunza de palmier indicând un martir care a murit pentru credință, vezi, *Istoria vizuală a artei*, ed. cit., pp. 76-79.

³⁴⁴ „Simbolul este, în Biblie, carnea limbajului. Limba ebraică se pretează foarte bine la această întrupare, cuvântul Domnului putând fi astfel proferat pe toate tonurile... Domnul care a creat lumea prin Cuvântul său face din toate lucrurile cuvinte, putând astfel articula un mesaj care se adresează omului în întregul său, inteligenței sale, avântului său emoțional, simțului său al frumosului.” (Cf. Maurice Cocagnac, *Simboluri biblice. Lexic teologic*, București, Editura Humanitas, 1997, p. 7)

Simbolul luminii se află în chiar inima creștinismului, întrucât *Dumnezeu este lumină*³⁴⁵. Atât Vechiul cât și Noul Testament și, nu mai puțin, Părinții și Tradiția, atunci când se referă la Dumnezeu folosesc, de regulă, cuvintele „lumină” sau „foc” și derivate simbolice ale acestor cuvinte. Chiar termenul „Dumnezeu”, în ordine etimologică, sugerează ideea de *lumină*, de *zi* – latinescul *Deus* provine din rădăcina indo-europeană *deiwo* sau *dyeu*, care înseamnă luminos.

Pe lângă celelalte splendori, lumina creatoare a Domnului este mai presus de toate, deoarece strălucirea ei răzbate atât pe tărâmul binelui, cât și pe cel al frumosului. Geneza biblică este explicită în acest sens. Lumina este frumoasă și, în egală măsură, bună. În ziua a șasea, Dumnezeu își privește retrospectiv creația și conchide că e bună. Prin urmare, ca și în cazul grecilor, dar pe un alt fundament, al creației *ex nihilo*, frumosul este identificat cu binele. Creația divină este frumoasă și totodată bună³⁴⁶. Prin urmare, frumosul nu numai că nu este neutru în raport cu binele și răul, el e chiar binele³⁴⁷.

Demn de știut este și faptul că de lumină este legat și Diavolul, Lucifer, *înger de lumină*³⁴⁸ și căpetenia celei de-a doua trepte îngerești. Acesta, în loc să progreseze în sfințenie, s-a mândrit, voind să fie asemenea cu Dumnezeu (Isaia 14,14). Dumnezeu l-a blestemat, i-a luat harul Duhului Sfânt și astfel s-a transformat în diavol. Împreună cu el au căzut și îngerii care i-au urmat lui (diavolii), care sunt supuși Satanei (Efes. 6,12). „Am văzut pe satana, căzând ca un fulger din Cer...” (Luca 10,18).

Identificarea ființei divine cu lumina și focul apare în multiple contexte biblice. Iată doar câteva dintre ele: Dumnezeu se îmbracă în lumină ca și cum ar purta o haină; Lumina este o

³⁴⁵ Textele biblice abundă în identificarea lui Dumnezeu cu lumina. Indicăm o listă, desigur incompletă, a referințelor. Psalmii, 23, 10; 35, 9; 45, 8-10; 103, 1-2; Avacum, 3, 3-4; Iov, 36, 22-23; Iezechiel 1, 27-28, 2,1; Înțelepciunea lui Solomon, 7, 26, 12, 16; 28-30; Ioan 1, 4-5 și 9; I Timotei, 6, 15-16; Iacov, 1,17; Isaia, 6-13; 26,19. O listă completă poate fi găsită în Maurice Cocagnac, *op. cit.*, pp. 13-47.

³⁴⁶ Creația divină, geneza *ex nihilo* și, după modelul ei, creația omului, este în mod necesar bună. Deci nu orice produce omul este creație. Numai obiectele care produc un bine sunt demne de a fi numite creații. Conceptul creației este diferit deci de ordine. Orice creație aduce pe lume o nouă ordine *bună*. Dar nu orice ordine instituită de faptele omului merită nume de creație. Ceea ce produce răul nu aparține creației, ci Diavolului. Lagărele de exterminare, de pildă, au instituit o ordine a lumii, dar ele nu pot fi văzute drept creații pentru că scopul lor era producerea răului. Această idee a fundat întreaga cultură europeană. Creația este pusă *întotdeauna* în slujba binelui. Astfel, și astăzi am putea spune că orice operă de artă urmărește un bine și că frumosul este o specie a binelui.

³⁴⁷ Cf. Leszek Kolakowski, *Horor Metaphisicus*, București, Editura All, 1997, cap. „Despre creația divină și cea umană”. „Bunătatea lui Dumnezeu este concepută de obicei ca tripartită: ca bunăvoință și dragoste față de creaturile lui, ca sursă din care se nasc toate regulile binelui și ordinii și ca bunătate intrinsecă independentă de actele creatoare. În acest caz, bunătatea este echivalentă chiar cu ființa, astfel că Dumnezeu ar fi fost la fel de bun, chiar dacă, în loc să creeze lumea ar fi rămas în solitudine sa indiferentă... Bunătatea lui Dumnezeu nu se raportează la sine; ea *radiază* în mod firesc potrivit faimoasei formule a Sfântului Toma *binele se dăruiește pe sine*. E firesc să asociezi creația cu *propagarea luminii*, ca în metafizica medievală a luminii”, pp. 79-80.

³⁴⁸ Vezi Henri-Irénée Marrou, *Patristică și umanism*, București, Editura Meridiane, 1996, cap. „Un înger decăzut, un înger totuși”, pp. 495-511.

energie infinită, imperceptibilă, dar și o strălucire perceptibilă, comparată deseori cu curcubeul, prin vedere; Lumina este veșnică și este un atribut divin; Strălucirea este principala proprietate a lui Dumnezeu Savaot, Împăratul slavei, stăpânul oștirii cerești: soarele, aștrii cei luminători; Fața lui Dumnezeu degajă o lumină înspăimântătoare pentru că arată adevărul și dezvăluie nimicia și păcatele omenirii; Privirea Domului înseamnă supraveghere, binefacere și dăruire de lumină; Domnul este cel care dăruiește vederea dar care și pedepsește orbirea (spirituală); Mentea și inima omului posedă „ochi” proprii, discernământul, pentru a vedea lumina credinței; Lumina este cea care scaldă spațiul locuit de cei vii și este mort cel ce nu mai are lumină; Lumina lui Dumnezeu strălucește întru Iisus Hristos. Iisus Hristos este lumină: „Eu sunt lumina lumii; cine crede în Mine, nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieții”, (Ioan, 8, 12); Credința întru Iisus Hristos este o lumină care-l transformă pe credincios într-o ființă luminoasă: „Cât aveți lumina, credeți în Lumină, ca să fiți fii ai luminii”, (Ioan 12, 36). De reținut că în Înțelepciunea lui Solomon este dezvăluită legătura dintre frumusețe și lumină. Alături de celelalte realități create, Înțelepciunea care le învăluie în frumusețe are o strălucire deosebită. „Ea este mai frumoasă decât soarele și decât toată orânduirea stelelor, dacă o pui alături cu lumina, înțelepciunea o întrece. Fiindcă după lumină urmează noaptea, pe când înțelepciunea rămâne nebiruită în fața răutății”, (Înțelepciunea lui Solomon 7, 29-30). În jurul luminii gravitează, desigur, și semnificațiile simbolice ale obiectelor de cult: sfeșnicul (candelabrul) sfânt și candelile, cununa de lumină (diadema, tiara, turbanul), pietrele prețioase (diamantul și safirul) etc.

Dumnezeu este, totodată, foc. Cuvântul și faptele lui sunt înflăcărare – focul care nu mistuie nimic (este ceea ce vede Moise pe muntele Sinai, rugul aprins care nu arde nimic în jur în mijlocul căruia este așezat Dumnezeu) este imaginea veșniciei divine. Dumnezeu este stâlpul de foc din care-i veghează ocrotitor pe fiii lui Israel; De pe muntele Sinai, Domnul coboară în foc; Dumnezeu vorbește din mijlocul focului, Dumnezeu este stăpânul focului pentru că cuvântul Domnului este de foc; Mânia Domnului este un foc mistuitor; Focul este Sfântul Duh pentru că el i-a înflăcărat pe apostoli pentru a propovădui Cuvântul; Apocalipsa, ultima carte a Noului Testament, conține cele mai dese referiri la focul judecății, focul mistuitor și purificator. Domnul îi va judeca cu foc pe oameni după faptele lor.

Cuvântul fundamental al esteticii medievale este așadar, lumina (focul) simbolul lui Dumnezeu și al Întrupării lui vizibile, Iisus Hristos.

Lumina pune, aşadar, în corespondenţă simbolică cele două lumi *Dincolo* versus *Aici* şi, prin urmare, tot lumina face ca frumosul inteligibil să poată fi pus în corespondenţă cu frumosul sensibil, să-şi corespundă unuia altuia. În ordinea cuvintelor fundamentale, *lumina-strălucire* corespunde frumosului inteligibil (metafizic, incorporeal, spiritual etc.), frumosul care aparţine lumii de *Dincolo*, în vreme ce *lumina-culoare* corespunde frumosului sensibil (fizic, corporal, material), frumosul care aparţine lumii lui *Aici*. Pe de o parte, cele două *moduri distincte de a fi* sunt plasate, fireşte, în regimuri ontologice diferite, corespunzătoare dihotomiei *Dincolo* versus *Aici*. Pe de altă parte, frumosul inteligibil este pus în corespondenţă cu frumosul sensibil, întrucât sunt forme de manifestare ale luminii: *lumina-strălucire* – versus *lumina-culoare*. Frumosul inteligibil, ca nume al divinităţii, este frumosul care posedă existenţa autentică, în vreme ce frumosul sensibil, proprietate a obiectelor lumii, se supune viziunii creştine a ierarhiei existenţei (gradelor de existenţă³⁴⁹). Teoretizările privind frumosul-strălucire este un ideal, iar idealul este, se ştie, locul în care vrei să ajungi. Or, acest fapt, condiţionează înţelegerea artei şi frumosului în Evul Mediu.

Trebuie spus clar că lumea medievală a vorbit în exclusivitate despre frumosul inteligibil, obiect de reflecţie teologică şi filosofică şi numai în contexte marginale despre frumosul sensibil. În sinteză, acum putem înţelege de ce Evul Mediu vorbind despre frumos nu a produs o teorie estetică, cât mai degrabă tratate de teologie şi de metafizică creştină. Cu toate acestea, pentru a înţelege vorbirea despre artă şi frumosul sensibil, o bună reprezentare a modului în care a fost înţeles frumosul metafizic este o condiţie de înţelegere a esteticii creştine. Mai ales că dezbaterile medievale în legătură cu natura frumosului metafizic a creat premisele de a defini *frumosul ca formă şi de a-l lega de artă*. Am putea spune că ideea de arte frumoase este pregătită de dezbaterile legate de natura frumosului metafizic şi de corespondenţa acestuia cu frumosul sensibil, în sinteză cu ideea de formă frumoasă. O idee care se va impune în Renaştere pentru a deveni dominantă la începuturile modernităţii.

3. Dihotomia frumosului în estetica medievală. Frumosul metafizic versus frumosul sensibil

³⁴⁹ Gradele de existenţă se referă la faptul că lucrurile au, prin comparaţie cu perfecţiunea divină care cuprinde ceea ce este maximal ca fiinţă, calităţi (proprietăţi generale) în anumite grade. Prin urmare, când vorbim despre lucrurile sensibile, ele posedă grade diferite de frumos. Unele sunt mai frumoase decât altele în funcţie de poziţia pe care o ocupă în ierarhia lumii. De pildă, oamenii sunt mai frumoşi decât animalele sau plantele pentru că sunt „mai aproape” de îngeri şi de Dumnezeu.

Cum spuneam, estetica luminii este marea noutate pe care o aduce cu sine lumea intelectuală medievală în vorbirea sa despre artă și frumos și, corespunzător polarității *Acolo* versus *Aici*, distincția tranșantă între frumosul metafizic și frumosul sensibil. Motivul este simplu – universul creștin este unul de natură morală, rigorist și orientat către cea mai importantă aventură spirituală – întâlnirea cu Dumnezeu. Ceea ce pentru omul secular de astăzi pare o rătăcire sau un mit, oricum ceva de neînțeles³⁵⁰, era pentru creștin o motivație interioară care-i mobiliza și focaliza energiile într-un singur punct: mântuirea, dobândirea vieții veșnice. Prin urmare, vorbirea despre frumos este una despre Dumnezeu și, în acest caz, scrutarea frumuseții este o poartă către realitatea spirituală, pentru creștin, singura reală cu adevărat.

Estetica luminii despre care vorbeam este, în esență, o estetică a frumosului metafizic. Ea este instituită de Biblie, așa cum am remarcat, prin simbolul luminii și focului, ca moduri de apariție a lui Dumnezeu, dar și de Părinții bisericii grecești și latine, de marii teologi și filosofi, sursa celui de-la doilea „plămân”³⁵¹ al creștinismului: Sfânta Tradiție. Întrucât lumea creștină a trăit, din motive istorice cunoscute, divizată în două mari arii culturale distincte, corespunzătoare celor două limbi dominante, greaca și latina, Răsăritul și Occidentul, vom trata separat specificul vorbirii despre frumosul metafizic cu referire la fiecare dintre ele.

Cum mai spuneam, toate zbaterile omului medieval, inclusiv cele care țin de artă și frumos, sunt legate de obsesia *intervalului*, de încercarea de conciliere a celor două regimuri ontologice – *radical* distincte – corespunzătoare adverbilor *Dincolo* versus *Aici*. Și estetica luminii, desigur, trebuie integrată în această încercare de conciliere, în structurile de sensibilitate și de gândire ale omului medieval preocupat de dobândirea mântuirii³⁵². Problema comunicării dintre frumosul metafizic și frumosul sensibil este, așadar, un caz particular al zbaterilor omului medieval neputincios să răspundă la cele mai importante întrebări pe care și le impunea conștiința sa: Cum poate omul păcătos, decăzut, locuitor la lumii lui *Aici*, să-și răscumpere greșeala săvârșită? Cum poate fi dobândită mântuirea și cucerirea Paradisului pierdut? Cum poate fi

³⁵⁰ „Un mit nu este întotdeauna o simplă fantasmă. El are o puternică energie simbolică ce poate activa și în mod pozitiv actele noastre.” (Cf. Ionel Bușe, *Logica pharmakon-ului*, București, Editura Paideia, 2003, p. 227)

³⁵¹ Se spune, pe bună dreptate, că învățătura creștină are „doi plămâni”: Sfânta Scriptură și Sfânta Tradiție, adică adevărurile revelate de Iisus Hristos și transmise prin viu grai de către Apostoli și urmașii acestora, Sfinții Părinți. Tradiția, în înțeles creștin, este considerată ca fiind aureolată de vreme și neschimbată. Ea nu are istorie pentru că este veșnic adevărată și propovăduită încă de la începuturi. Vezi Jaroslav Pelikan, *Tradiția creștină, O istorie a dezvoltării doctrinei*, Iași, Editura Polirom, 2006, vol. I, *Nașterea tradiției universale*, cap. „Câteva definiții”, pp. 25-33.

³⁵² Istoriile mai recente ale filosofiei medievale integrează dezbaterile privitoare la frumos la capitolul „metafizica luminii”. Vezi Gheorghe Vlăduțescu, *op. cit.*, pp. 14-19.

recucerită lumea lui *Dincolo*? În final, cum se poate armoniza ceea ce este respins în ordine rațională, dar acceptat în ordine sufletească? Cum vom remarca, lumea medievală răspunde diferit la aceste întrebări, corespunzător celor două mari tradiții creștine, tradiția greacă și tradiția latină.

Tradiția greacă, în alte cuvinte, orizontul de cuprindere al *Weltanschauung*-ului creștin de *expresie greacă*, ce a fundat Imperiul Bizantin și mentalitatea creștină răsăriteană, propune, ca răspuns la aceste interogații obsesive, *calea mistică*, primordialitatea credinței și subordonarea rațiunii, contemplația, *retragerea* din lumea valorilor pământești, curățenia sufletească și, ca ideal de om, *sfântul*³⁵³. Textele fundamentale ale esteticii grecești, în acest înțeles, sunt textele filocalice. Iubirea de frumos este iubirea de Dumnezeu, cale de cunoaștere, de atingere a sfințeniei și mântuirii.

Tradiția latină, cea care a fundat mentalitatea creștină occidentală, propune ca răspuns la aceste interogații obsesive *fapta, implicarea în lume, orientarea acțiunilor* lumești în sens creștin, calea rațiunii împletită cu cea a credinței, iar ca ideal de om, *Homo faber*. Ideea de liber arbitru, de posibilitate de a alege, teoretizată de Părinții latini ai bisericii, va stimula orientarea gândirii occidentale către ideea libertății de creație artistică și mai apoi, a libertății individuale și sociale.

Cu toate că estetica luminii este o estetică a frumosului *nu* și a artei – cum vom remarca arta este departe de a-și dobândi autonomia și conștiința de sine estetică – dezbaterile din Evul Mediu privind natura frumosului pregătesc terenul unificării moderne a ideii de „frumos” cu ideea de „artă”. Căci, dacă frumosul metafizic este *strălucire*, adică ceva în sine, nelegat de nimic, atunci frumosul sensibil este *culoare*, deci legat de ceva, de o anumită *formă*. Simplu spus, frumosul sensibil este o *formă frumoasă*. Dar, și faptul trebuie reținut, frumosul sensibil aparține tot teologiei și nu esteticii, pentru că el este, cum se spune, *teologie colorată*. Căci numai în ordine teologică este posibilă legătura între *Dincolo-Aici*, prin ipostazele trinitare ale ființei divine. Cea de-a doua ipostază a divinității s-a întrupat prin persoana lui Iisus Hristos și a coborât în lumea omului. Prin urmare, *Întruparea* face legătura dintre frumosul metafizic și cel fizic. Dumnezeu, prin cea de-a doua ipostază a trinității, a devenit vizibil, s-a arătat. El este cuvânt și imagine, întrupate. Dubla natură a frumosului-lumină – strălucire și culoare – sunt moduri teologice de a vorbi și sunt obiect al credinței, nu al rațiunii.

³⁵³ Vezi Cyril Mango, *Sfântul*, în vol. *Omul bizantin*, Iași, Editura Polirom, 2000, pp. 293-320, care cuprinde între altele și interesante observații asupra hagiografiei bizantine.

Aceste convingeri au modelat mintea omului medieval care gândea totul în simboluri și semne ale mântuirii. Așa se explică de ce, vreme de mai bine de un mileniu, arta sacră a dominat lumea creației artistice și de ce teologia este cea care a fixat canoane artei și nu artistul. Reprezentările teologice ale frumosului metafizic au acționat precum ochelarii prin care priveau artiștii lumii medievale. Din acest punct de vedere, Evul Mediu se dovedește foarte interesant sub aspectul mecanismelor de *dirijare* a practicilor artistice, influenței teologiei ca teorie *exterioară* a artei. Așadar, reprezentările teoretice asupra frumosului au modelat mintea artiștilor în sensul că le-a *orientat* creația și, totodată, criteriile de evaluare a frumosului sensibil. Faptul acesta probează încă o dată că fundamentele artei nu se află în universul artistic, ci în modul în care oamenii se reprezintă pe ei înșiși, pe scurt, în *Weltanschauung*-ul pe care-l împărtășesc.

Cum mai spuneam, spre deosebire de Antichitatea greco-latină, Evul Mediu leagă tot mai mult arta de frumos pe care îl concepe ca formă. În fond, distincția dintre frumosul metafizic și frumosul sensibil are la bază ideea formei. Din această perspectivă, Dumnezeu este formă spirituală. Ființa sa nu are nimic corporal. El există în sine ca formă. Prezența Lui în lume o sesizăm, între altele, și prin existența formelor lumii, a „tiparelor” ei, a genurilor și speciilor care nu sunt lucruri materiale, corporale. Formele sunt creații ale divinității. Dumnezeu, când a făcut lumea, nu a creat fiecare lucru individual, ci formele acestora, tiparele, arhetipurile. Deci genurile lucrurilor nu sunt conținuturi, ci forme. De exemplu, genul „om” nu este tot un om, ci o formă. Și frumosul este tot astfel: o formă și nu un conținut anume. Nu există un lucru ca atare pe care să-l fi numit „frumos”. Numai Dumnezeu poate fi numit cu acest atribut. Medievalii, când vorbeau despre frumos, se gândeau la forme. Numai că pentru ei exista o ierarhie a acestora. În vârful ei se aflau, desigur, formele spirituale, teologice. Ele erau cele mai prețuite, pentru că se aflau în vecinătatea lui Dumnezeu. Rațiunea omului, „inima”, sufletul lui erau considerate mai frumoase decât toate celelalte forme de existență. Frumusețea sufletului nu poate fi întrecută de nimic, pentru că este suflare divină. Iar ceea ce este divin este frumos. Artele liberale, expresie ce desemna „știința medievală”, urmau imediat în ierarhia frumuseții, pentru că partea spirituală, intelectul, rațiunea nu erau stânjenite în exercițiul lor de nimic material, corporal. Apoi urmau artele vulgare, mecanice etc., care și ele erau considerate frumoase, desigur, dar cu rezerve. Pentru că frumosul ca formă spirituală era corupt de partea de materialitate, de corporalitate a artei.

Trebuie să admitem că o astfel de înțelegere a frumosului și a legăturii lui cu arta este extrem de îndepărtată de experiențele noastre estetice. De aceea, o recompunere a sensurilor cuvântului „formă” se impune pentru a înțelege mai bine atât lumea medievală, cât și modul nostru de a judeca estetic lumea. Adică de a percepe lumea din unghiul formelor frumoase.

III. Teorii ale artei și frumosului în lumea bizantină. Războiul icoanelor

1. Cultura europeană răsăriteană – caracteristici generale

Cum s-a putut remarca, lumea gândirii și sensibilității medievale a fost generată de pierderea de sens a culturii antice, grecești și latine. La cumpăna dintre cele două ere, sentimentului existenței ca suferință și conturarea orientării soteriologice a gândirii ca dominantă a sa, cuceresc tot mai multe minți care se convertesc la creștinism. Nu drumul cunoașterii pure este urmărit acum, ci calea care duce la salvare și mântuire.

Imperiul Bizantin ilustrează acest adevăr prin faptul că este, așa cum se știe, moștenitorul *nemijlocit* al culturii antice grecești, pe fondul căreia s-a instituit noul *Weltanschauung*-ul creștin. În cele unsprezece secole de existență, această parte a lumii dezvoltă un tip aparte de cultură și civilizație, complementară lumii medievale europene și, în multe privințe, superioară acestora cel puțin în secolele care au premers în Occident perioada („Renașterea”) carolingiană. În perioada Evului Mediu timpuriu, Imperiul Bizantin a fost singurul stat civilizat cu o monarhie absolută și o administrație puternică, capabil să conserve și să dezvolte forme de cultură pe care Imperiul Roman de Apus le-a pierdut sub năvala popoarelor migratoare.

Expresia „Imperiul bizantin” aparține modernității secolului al XVII-lea. În realitate, numele oficial al imperiului era „Noua Romă”, iar locuitorii s-au autoidentificat, cel puțin între anii 330–610, prima etapă a culturii bizantine, când limba oficială era latina, ca romani. În ciuda acestei autoidentificări și a conștiinței de urmași legitimi ai Romei, cultura bizantină este eminentemente grecească. Cu alte cuvinte, trecerea de la cultura greacă clasică și elenistică la cea bizantină s-a realizat treptat, organic, cu transformări insesizabile de la secol la secol. Desigur că apariția creștinismului a produs o dislocare profundă în toate formele culturii, dar procesul s-a petrecut mult mai lin decât în Occidentul european.

Imperiul Bizantin a fost, fapt de o importanță crucială pentru Europa, primul mare stat creștin³⁵⁴. Aici s-au ținut primele două concilii ecumenice, s-au stabilit dogmele și canoanele

³⁵⁴ „Ordinea terestră nu este altceva decât imaginea imperfectă a celei cerești... Întâistătătorul ei era împăratul, locțiitorul lui Dumnezeu, iar curtea era reflexul celei din ceruri.” (Cf. Guglielmo Cavallo, *Introducere*, în *Om*

creștinismului, sistematizate în secolul al IV-lea de Părinții Bisericii orientale: Vasile cel Mare, Grigore din Nyssa, Grigore din Nazianz și Ioan Chrysostomul. Spre deosebire de Occident, unde viața urbană a fost părăsită din cauza năvălirii popoarelor migratoare, în Imperiul Bizantin, marile orașe, în frunte cu Constantinopolul, au avut în continuare o viață înfloritoare. Până la jumătatea secolului al XI-lea, Imperiul Bizantin a fost cea mai mare putere economică din Europa, iar Constantinopolul cel mai bogat oraș. Constantinopolul era capitala eleganței, a bogăției, a luxului, a rafinamentului, iar comorile de artă pe care le poseda făceau din el cel mai bogat muzeu al acelor timpuri. Organizarea Constantinopolului era similară Romei. Orașul era situat tot pe șapte coline și era împărțit ca și Roma în paisprezece sectoare și a fost înfrumusețat de Constantin cel Mare cu forumuri, palate imperiale, apeducte, cisterne, terme, coloane cu statui de împărați, arcuri de triumf, hipodrom³⁵⁵ și biblioteci. „Nenumărate statui, busturi, capiteli și coloane, frize și felurite basorelieuri de marmură fuseseră aduse din întreg imperiul. Biserica cea Mare – cum numea poporul Sfânta Sofia, adunase cea mai importantă colecție de artă religioasă din întreaga creștinătate: icoane pe lemn sau în mozaic, cruci sculptate în fildeș, ferecate artistic în aur și argint și încrustate cu pietre prețioase, obiecte de uz liturgic din aur și argint, lucrate cu tehnica email sau tehnica *cloisonné*; veșminte bisericești de brocart ornate cu broderii din fir de aur și cu sute de perle; cărți liturgice cu splendide miniaturi etc. Altarul era din aur, împodobit cu pietre prețioase și emailuri. În fundul absidei se afla tronul de argint aurit al patriarhului. Impresia puternică a ansamblului era sporită de efectele luminii strecurată prin ferestre și a miilor de plăci decorative de marmură policromă.”³⁵⁶

Constantinopolul a fost o bună bucată de vreme cel mai mare centru de cultură al lumii medievale. În secolul al V-lea s-a fondat Universitatea, reorganizată în secolul al IX-lea, în care se studiau toate disciplinele timpului. Viața omului bizantin este mozaică și plină de contradicții interioare. Omul bizantin nu este atras doar de caracterul spiritual al cultului, ci și de fastul pământesc, de știință dar și de dogme și canoane, de fidelitate față de credință, dar și față de practici idolatrice. Pacea sufletească, simțul eternității și raportarea vieții la el, aceste teme apar frecvent în arte, se îmbină cu pasiunea pentru jocurile și plăcerile lumești oferite din plin de celebrul Hipodrom.

bizantin, ed. cit., p. 8)

³⁵⁵ „Găsim aici reprezentarea acelei sinteze dintre moștenirea Romei și religiozitatea răsăriteană care... va constitui factorul tipologic, de fond al întregii civilizații a Bizanțului. Vecinătatea hipodromului cu lavra Sfintei Sofia este un alt simbol... al depășirii dualismului dintre tradiția romană și credința creștină.”, *ibidem*, p. 9.

³⁵⁶ Vezi Ovidiu Drimba, *Imperiul Bizantin*, în vol. *Istoria culturii și civilizației*, București, Editura Vestala, 2002, pp. 257-262.

Însă lumea bizantină este de departe dominată de ideea de *ierarhie*, într-un triplu sens: ierarhie divină, ierarhia bisericească, ierarhie pământească. Teoreticianul acestei idei este Dionisie Areopagitul care a sintetizat într-o viziune unică modul în care Dumnezeu își face simțită voința sa în lume prin intermediul cetelor îngerești organizate ierarhic. Cetele îngerești se împart în trei grupe triadice³⁵⁷: din prima grupă fac parte, serafimii, heruvimii și tronurile, apoi din cea de-a doua grupă, domniile, stăpâniile și puterile, și în sfârșit, a treia grupă triadică îngerească este compusă din îngerii, arhanghelii și începătoriile. Dumnezeu își descoperă voința Sa îngerilor din ceata superioară, iar aceștia, la rândul lor, o comunică celorlalți îngeri. În felul acesta, tainele și puterile lui Dumnezeu urmează în ordine descendentă, de la serafim la înger, și fiecare ierarhie ulterioară este consacrată numai cu acele cunoștințe, pe care este capabilă să le cuprindă la nivelul respectiv al dezvoltării spirituale.

Această voință este transmisă ierarhiei bisericești și apoi împăratului. Poziția solară în societatea bizantină este ocupată de împărat³⁵⁸. Unitatea *sacră* dintre puterea laică și cea eclesiastică este caracteristica principală a Imperiului bizantin. Împăratul era personaj sacru, unsul lui Dumnezeu pe pământ, împărat-preot, întrucât Bizanțul este privit ca o imagine a împărăției cerurilor pe pământ. Puterea împăratului pe pământ este asemenea divinității – nelimitată și necontestată de nimeni. Ideea că împăratul era cel care realiza voința lui Dumnezeu pe pământ era o convingere intimă a oamenilor de atunci și constituia axa principală a mentalității bizantine. Faptul acesta este evident în arta imperială care a cultivat în toate formele posibile imaginea sacră a basileului³⁵⁹. Astfel reprezentările Pantocratorului³⁶⁰ din cupolele bizantine,

³⁵⁷ Vezi Dionisie Areopagitul despre Ierarhia cerească dar și Scoliile Sfântului Maxim Mărturisitorul despre Ierarhia cerească, în vol. Sfântul Dionisie Areopagitul, *Opere complete*, București, Editura Paideia, 1996.

³⁵⁸ „Soarele e ca un împărat... După cum soarele are prioritate în universul fizic al bizantinilor, tot astfel împăratul este apogeul și principiul suprem de organizare a societății lor. Aidoma razelor soarelui mediteranean, puterea și splendida prezență a împăratului copleșesc realitatea și imaginația bizantinilor.” (Cf. Michael McCormick, *Împăratul*, în vol. *Omul bizantin*, ed. cit., p. 263)

³⁵⁹ „Artiștii însărcinați cu reprezentările subiectelor creștine s-au lăsat inspirați de modele furnizate de arta palatului. Acesta a fost îndeosebi cazul artiștilor din primele veacuri ale creștinismului care, stimulați de punctele de vedere ale unor anumiți teologi și ținând cont de înrudirea temelor simbolice, au întrebuințat adeseori imagini familiare din arta imperială pentru a crea, după modelul lor, o serie de compoziții simbolice ale lui Hristos Împărat al Universului și biruitor asupra morții.” Vezi Egon Sendler, *Icoana. Chipul nevăzutului. Elemente de teologie, estetică și tehnică*, București, Editura Sofia, 2005, cap. 3, pp. 54-67.

³⁶⁰ Pantocrator (*Pantokrator* = Atotțiitorul) este denumirea care se mai dă turlei celei mari de deasupra naosului (din bisericile ortodoxe de stil bizantin), după pictura de pe fundalul turlei care reprezintă chipul lui Dumnezeu. *Atotțiitorul* (Pantocrator) cum e numit în art. 1 din Crez: „Tatăl Atotțiitorul, Făcătorul cerului și al pământului”. Zugravii îl înfățișează de obicei sub chipul lui Hristos numai bust (arătând prin aceasta că noi nu cunoaștem decât în parte cele ale lui Dumnezeu și subliniind unitatea ființială și inseparabilă dintre Dumnezeu-Tatăl și Dumnezeu-Fiul). Hristos Pantocrator este înfățișat în icoana din turla cea mare, cu chipul sever și grav, cu trăsături fine, ochii negri, privirea scrutătoare și barba neagră; cu mâna dreaptă binecuvântează, iar în stânga ține Sf. Evanghelie deschisă,

indiferent de spiritualizarea lor ulterioară, poartă amprenta mediului de viață dominat de poziția sacră a împăratului, considerat *atotțiitorul* lumii pământești.

Lumea bizantină, modul de a trăi, de a crede și a spera, formele sociologice de viață etc. au nutrit din interior, prin mecanisme greu de pus în evidență cu rigoare, științific, practicile artistice și paradigma teoretică asupra artei și frumosului. Chiar dacă valorile fundamentale creștine sunt comune atât Răsăritului, cât și Vestului, totuși lumea bizantină și-a construit o identitate proprie ce poate fi pusă, în evidență, desigur între atâtea alte elemente, prin forma sa caracteristică de expresie artistică: icoana.

Cum se explică acest fapt? *Taina Întrupării* este răspunsul, faptul că, din întreaga învățătură creștină, sensibilitatea religioasă bizantină rezona cel mai intens și profund la nivel de trăire cu imitarea vieții lui Iisus Hristos. „În Orientul creștin, aspirația fundamentală rămâne cea a plenitudinii vieții noastre în Dumnezeu, urmărită cu un fel de realism spiritual total. Încă din zorii evanghelici Răsăritul e absorbit de o singură dorință și de o singură evidență: realizarea deplină a vieții lui Dumnezeu, acea viață nouă pe care El însuși a venit să o aducă. Dacă Dumnezeu s-a întrupat, creștinul nu mai poate avea decât un singur țel: acela de a trăi în totală asemănare (s. n.) cu Dumnezeu încă din lumea de aici”³⁶¹. Răspunsul particularizează lumea bizantină prin raportare la lumea occidentală și reprezintă, totodată, soluția originală la întrebarea generică: care este calea spre mântuire? Bizantinul păstrează credința și iubirea ca mod de cunoaștere, aspiră spre sfințenie și duce mai departe programul creștinismului primitiv, evanghelic, apostolic. Ciudat poate, în condițiile în care omul bizantin se percepea pe sine ca un continuator legitim al culturii grecești³⁶².

Înscrisul simbolic al inițialelor Alfa și Omega: „Începutul și Sfârșitul”, prima și ultima literă din alfabetul grec, simbolizând eternitatea și atotputernicia lui Dumnezeu (după cum scrie în Apocalipsă 1,8: „Eu sunt Alfa și Omega, Cel ce este, Cel ce era și Cel ce vine, Atotțiitorul...”). Chipul Pantocratorului este zugrăvit în cadrul unui medalion circular, înconjurat de un curcubeu în jurul căruia sunt înscrise diferite formule biblice sau liturgice: „Cerul e tronul Meu și pământul, scaun al picioarelor Mele” ș.a. În jurul Lui sunt pictați îngeri și serafimi, în registre circulare. Pantocratorul reprezintă pe Dumnezeu așa cum L-au văzut, în viziunile lor, proorocii Vechiului Testament (Isaia 6,1-3, Ezechiel etc). Vezi Ene Braniște, Ecaterina Braniște, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Editura Diecezană, Caransebeș, 2001.

³⁶¹ André Scrima, *Despre isihism*, București, Editura Humanitas, 2003, pp. 64-65.

³⁶² „Bizanțul n-a avut niciodată conștiința clară a prăpastiei care se căscase, după mai bine de un mileniu, între el și Grecia antică. Acești descendenți ai grecilor se mișcau de acum într-o sferă spirituală complet diferită de aceea a strămoșilor lor. Cele două sfere, ale lumii antice și ale lumii creștin ortodoxe, erau aproape impenetrabile una pentru alta. Artele plastice sunt în această privință revelatoare. Arhitectura religioasă a Bizanțului... ascultă de niște reguli estetice total străine de spațiul arhitecturii antice. Accentul nu se pune pe linia exterioară... ci pe „căldura” interioară, pe „vrajă”, pe mister. Esențialul unui templu grecesc este efectul sensibil al rânduirii colonadelor sale. Esențialul unei biserici bizantine este efectul insinuant al decorațiunii sale interioare, încărcată de semnificații mistice.” (Cf. Neagu Djuvara, *Civilizații și tipare istorice. Un studiu comparat al civilizațiilor*, București, Editura Humanitas, 1999, p. 96)

Revenind, accentul pus pe asceză și pe monahism – între secolele XIV-XV, în numeroasele mănăstiri ale Imperiului, viețuiau 180.000 monahi și monahii – pe solemnitatea ritualurilor ce țin de cultul ortodox plin de simboluri tainice și pe spiritualizarea figurilor sfinților ce împodobesc canonic bisericile și mănăstirile etc. au imprimat Răsăritului o vădită identitate față de Occidentul creștin. De pildă, decorațiunea murală canonică a unei biserici bizantine ilustrează identitatea inconfundabilă a frumosului metafizic răsăritean care sintetizează nu imagini ale lumii, ci marele plan divin al mântuirii. Astfel, „în punctul cel mai înalt al cupolei se vede un bust al lui Hristos, stăpânul Universului (*Pantokrator*), cu Sfânta Evanghelie în mână, privind în jos cu o expresie mai curând severă. Nu departe de Mântuitor, mai jos, între ferestrele cupolei, un grup de prooroci poartă suluri pe care sunt înscrise profețiile rostite de fiecare dintre ei și fac semn înspre Hristos, a cărui întrupare au prorocit-o. Acești prooroci sunt singurii reprezentanții ai Vechiului Testament. În absidă e plasată e icoană a Fecioarei Maria, Împărăteasa Cerurilor, care ține în poală Pruncul. Sus, pe bolți, sunt înfățișate schematic episoadele – chei ale Noului Testament: Buna-Vestire, Nașterea, Botezul... până la Înviere și Înălțarea Domnului. Restul spațiului este disponibil în arcuri și pe suprafețele verticale ale pereților exclusiv sfinților... care nu sunt angajați în nici o acțiune; uneori sunt reprezentate numai busturile, alteori ei apar în întregime, dispuși frontal în fața observatorului: martiri, sfinți, militari, episcopi, diaconi, călugări... Istoria umanității de după venirea lui Hristos e una singură: ea e domnia Harului (*charis*), opusă domniei Legii (*nomos*) și ilustrată de oameni care împărtășesc credința în Dumnezeu... Elementul cronologic e irelevant”³⁶³.

Accentul pus pe teologia Întrupării explică *orientarea* omului bizantin către anumite genuri ale artelor vizuale, cultivarea unora în „exces” și estomparea altora, cât și fascinația pentru imaginea colorată, pentru icoană, Astfel, „Bizanțul și-a pierdut interesul pentru sculptură, în general, și statuară în special. Artistul bizantin e foarte puțin sensibil la forma corpului uman, ea fiind pentru el lipsită de semnificație, poate chiar impură. În pictură trupurile sunt parcă descărnate. Efectul de extaz religios, care e căutat, trebuia să provină dintr-un întreg ansamblu de aranjamente, de gesturi, de culoare, de convenții... În imaginea unui sfânt nu se caută reprezentarea trăsăturilor lui, se caută iradierea sfințeniei lui. Atât în epicentru, cât și în periferie, singura creație durabilă a civilizației bizantine pare să fi fost arta religioasă, mai ales arta picturală”³⁶⁴.

³⁶³ Cyril Mango, *Sfântul*, op. cit., pp. 293-294.

³⁶⁴ Neagu Djuvara, op. cit., p. 97.

Bizanțul transformă radical reprezentarea antică a omului, pentru că tot ce amintește de lumea sensibilă trebuie transfigurat, simbolizat. Artă bizantină se îndreaptă spre chip, spre locul prezenței duhului divin, spre ochi și privire. Corpul, în schimb, rămâne ascuns între faldurile veșmintelor. Acest fapt nu est întâmplător pentru că în chip se concentrează forța interioară, în el se exprimă individualitatea imaginii. Tendința spre spiritualizare este ceva cu totul inconfundabil în artă bizantină. „Astfel, vreme de un mileniu, artă bizantină are ca principală preocupare spiritualizarea formelor și subiectelor. Ceea ce ea urmărește să reprezinte nu este episodul pasager, ci viziunea religioasă, adevărul credinței. Aceste picturi nu reprezintă rodul meditației individuale a unui artist, ci o teologie în imagini.”³⁶⁵

Această expresie a lui Sendler, „teologia în imagini”, caracterizează fidel ansamblul manifestărilor specifice artelor vizuale. Aceleași teme iconografice de extracție teologică fixate în reguli stricte sunt recognoscibile atât în frescele, cât și în mozaicurile care decorează bisericile bizantine și, lucru demn de reținut, pretutindeni găsim aceleași evoluții ale iconografiei. Astfel Dumnezeu-Tată nu este niciodată reprezentat (Îl va reprezenta pentru prima dată Michelangelo în Capela Sixtină). Hristos cunoaște, în funcție de diversele vârste ale creștinismului, schimbări ce pot fi detectate în toate provinciile. „Astfel, în primele secole figura lui este blândă, milostivă, plină de umanitate; în epoca ereziilor și după victoria bisericii Hristos este înfățișat ca un luptător; iar la urmă – după ce conciliul din Niccea a stabilit dogma unității dintre Tatăl și Fiul într-o atotputernică Ființă divină – figura lui este cea a unui triumfător și autoritar suveran al lumii (*Pantokrator*).”³⁶⁶

Artistului bizantin îi era modelată mintea și orientată sensibilitatea de această teologie în imagini și de supremația „esteticii Întrupării”. Faptul este ilustrat de tehnicile mozaicului care, se știe, reprezintă contribuția cea mai de seamă a Bizanțului în artă universală. Utilizarea exclusivă a frontalității figurii umane și accentuarea privirii în ochii neobișnuit de mari, scoate în evidență nu trăsături umane, caractere individuale, ci grandoare, solemnită, sacralitate și spiritualitate.

Prin urmă, artă bizantină este orientată *decisiv* de reprezentările frumosului metafizic, de teologia și estetica luminii. Ea este într-adevăr, cum spune Sendler, o teologie în imagini. Imaginile trebuia să zugrăvească adevărurile veșnice, marea taină a lumii, Întruparea și Învierea. Aceste obsesii artistice produc o schimbare a teoriei *mimesis*-ul antic, a asemănării reprezentării picturale cu modelul real. Or, „pe Dumnezeu nimeni nu L-a văzut vreodată; Fiul cel Unul-Născut,

³⁶⁵ Egon Sendler, *op. cit.*, p. 65.

³⁶⁶ Ovidiu Drimba, *op. cit.*, p. 344.

care este în sânul Tatălui, Acela l-a făcut cunoscut” (Ioan: 1: 18) și, prin urmare, omul nu are acces *nemijlocit* la modelul real al Întrupării. Faptul acesta a generat o serie de dezbateri în lumea creștină a Răsăritului mai ales prin invocarea „*imaginii arhetipale*”³⁶⁷, mitul fondator, după expresia lui Jean-Jacques Wunenburger, al teologiei icoanei. *Mimesis*-ul ca *asemănare neasemănătoare*, ca experiența unor lucruri care în fond depășesc orice experiență omenească nemijlocită, va constitui subiectul celei mai importante lupte cristologice din Imperiul Bizantin: lupta (disputa icoanelor).

În sinteză, simplificând desigur lucrurile, arta bizantină posedă câteva caracteristici proprii ale artelor vizuale³⁶⁸:

i) artele vizuale aspiră să pătrundă în lumea divinității și să respingă modelele lumești de viață. De pildă, pictura bizantină neglijează cu bună știință armonia, violentând legile proporției. Disproporția devine mijloc de expresie artistică. Scopul artei nu este reprezentarea mimetică având modele naturale, ci etică și teologică. Imaginea transmite un mesaj divin;

ii) arta bizantină elimină formele și volumele, forma frumoasă și corporalitatea modelului. Imaginile sunt plate, fără carnație și fără relief. Desenul nu va mai urma în mod realist liniile modelului, ci va deveni schematic, abstract, cedând locul luminii și strălucirii culorilor care trimit gândul la ordinea spirituală a lumii;

iii) arta bizantină este impersonală și tradițională. Totul fiind codificat în cadrul unor reguli și norme precise privind compoziția scenelor ori alegerea subiectelor, noutatea nu-și găsește locul. Există desigur schimbări și modificări graduale și de detaliu, dar nu derogări sau salturi.

iiii) arta bizantină este mistică și simbolică. Arhitectura religioasă, mozaicul și icoana, marile creații ale Bizanțului doresc să emoționeze privitorul în sens creștin, adică să-i producă stări de contemplație și extaz pentru a trece de la sensibil la inteligibil. În reprezentarea ființei umane sunt urmăriți cu obstinație „ochii sufletului”, privirea interioară orientată către înalt.

³⁶⁷ Suferind de lepră, Regele Avgar a trimis la Hristos pe arhivarul său Hannan (Anania), cu o scrisoare în care-l cerea lui Hristos să vină la Edessa pentru a-l vindeca. Cum Hannan era pictor, Avgar i-a recomandat să facă portretul lui Hristos și să i-l aducă în cazul în care Acesta ar fi refuzat să vină. Aflându-l pe Hristos înconjurat de mult popor, Hannan s-a urcat pe o piatră pentru a-l vedea mai bine. A încercat să-l facă portretul, dar nu a reușit, din pricina „slavei negrăite a chipului Său care se schimba mereu sub puterea harului”. Văzând că Hannan de străduiește să l isvodească portretul, Hristos a cerut apă, S-a spălat, Și-a șters fața cu o maramă, pe care a rămas imprimat chipul Său. (Aceasta este prima icoană a lui Hristos, numită în Biserica Ortodoxă „nefăcută de mâna omenească” – *acheiropoiëtos*.) I-a dat marama lui Hannan pentru ca acesta să o poarte împreună cu scrisoarea către cel care îl trimisese. Pânza din Kamulia, Capadocia, ca și giulgiul din Torino țin de aceeași înțelegere. (Cf. Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 143)

³⁶⁸ Pe larg, Ovidiu Drimba, *op. cit.*, pp. 334-337.

Personalitatea unică a individului este abandonată în favoarea imaginii creștinului anonim și impersonal.

2. Războiul icoanelor

Dualitatea *Weltanschauung-ului* medieval corespunzătoare adverbilor *Acolo versus Aici* a generat în toate domeniile intelectuale medievale dezbateri și confruntări extrem de aprinse, unele dintre ele conducând chiar la conflicte militare. Lupta icoanelor este un astfel de episod în jurul căruia s-a vărsat sânge s-au produs prigoniri, nedreptăți și persecuții, mutilări, suferință și moarte³⁶⁹. Avem de-a face, prin durată și amploare, cu primul război religios creștin de proporții.

Spre deosebire de estetica greacă, reflecția teologico-estetică medievală a impus, mai ales în spațiul Răsăritului, norme pentru creația artistică. Artă trebuia să fie ilustrativă și didactică, să înfățișeze adevărul, să-l propage și să-l propovăduiască. Funcțiile artei nu sunt estetice, ci educative, modelatoare, formative. Pictură iluzionistă, cea care reproduce lumea vizibilă, frumusețea lumii sau a corpului uman este abandonată în favoarea picturii simbolice. Pictura devine ceva similar textului scris din Biblie – transmite un mesaj sacru invizibil prin imagini vizibile. Nu întâmplător pentru greci, la nivelul reprezentărilor acțiunii, a scrie era echivalent cu a picta. Se foloseau pentru ambele activități același cuvânt, *gráphein*. Imaginea, ca și textul scris, devine și ea o formă de apropiere și de „(re)cunoaștere” a divinității. „Veacuri de-a rândul, în Biserica Ortodoxă cea mai obișnuită formă de cunoaștere a Bibliei aflată la îndemâna credincioșilor au constituit-o icoanele. Loc al convergențelor elementelor contemplative cu cele artistice, icoana a mijlocit permanent întâlnirea tainică dintre sufletul însetat de curăție și îngeri, proroci, apostoli, mucenici și sfinți.”³⁷⁰

Evul Mediu a îndrumat, orientat și canonizat creația artistică vizuală. Frumusețea sensibilă trebuia să se conformeze frumuseții inteligibile, perfecțiunii divine, interioare. Reprezentările metafizice asupra frumosului au dirijat practicile artistice, creația efectivă, iar faptul acesta

³⁶⁹ Motivele de natură teologico-filosofică, dogmatică și estetică ale luptei icoanelor sunt analizate de doi cercetători consacrați, Vladimir Lossky, renumitul filosof creștin rus, Leonid Uspensky, fostul decan al Institutului Teologic Saint-Denis din Paris și de cardinalul Christoph von Schönborn, arhiepiscopul Vienei. Vezi Leonid Uspenski și Vladimir Lossky, *Călăuziri în lumea icoanei*, București, Editura Sofia, 2003 și Christoph von Schönborn, *Icoana lui Hristos*, București, Editura Anastasia, 1996. Apoi sinteza lui Jaroslav Pelikan, *Tradiția creștină, O istorie a dezvoltării doctrinei*, mai ales, volumul al II-lea, *Spiritul creștinătății răsăritene, (600–1700)*, și volumul al III-lea, *Evoluția teologiei medievale (600–1300)*, apărute la Editura Polirom, Iași, 2006, poate fi consultată cu profit teoretic întrucât propune o perspectivă comparativă.

³⁷⁰ Cf. *Cuvânt înainte*, în *Mica Biblie*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2004, p. 4.

devine evident atunci când vorbim despre imaginea plastică a sacralului *caracteristică* pentru Imperiul Bizantin: *icoana*.

Acest mod de a înțelege arta figurativă, reprezentățională, a fost contestat încă dinainte de legalizarea creștinismului și chiar după Edictul de la Milan, de către o serie de teologi și învățați creștini considerați eretici. Disputele între adepții artei sacre figurative, iconodulii, și cei care contestau legitimitatea acestei forme teologice de expresie, iconoclaștii, au rămas în cadrul bisericii, până când unii împărați bizantini iconoclaști, pe motiv că ființa divină nu poate să ia forme figurative, au impus iconoclasmul cu forța. A urmat o perioadă de conflicte, ce au durat o sută treizeci de ani cu victorii și înfrângeri parțiale de ambele tabere. În final, războiul religios al icoanelor s-a încheiat cu înfrângerea iconoclaștilor. Așa se face că problema reprezentării sensibile a divinității prin imagini făurite de om a devenit una dintre marile provocări teologico-filosofice și estetice ale creștinismului.

Originile acesteia își au izvorul, desigur în Biblie, în Vechiul Testament, care interzicea evreilor să se închine altor divinități. „Să nu ai alți dumnezei în afară de Mine! Să nu-și faci chip cioplit și nici un fel de asemănare a nici unui lucru din câte sunt în cer, sus, și din câte sunt pe pământ, jos, și din câte sunt în apele de sub pământ” (Ieșirea:20,3-4). Interdicția era formulată pentru că chipul lui Dumnezeu, după cădere, este întunecat în sufletul omului și nici o imagine a acestuia nu mai poate avea legătură cu Dumnezeu. Pe de altă parte, înclinația naturală a omului spre idolatrie, spre venerarea de idoli, de false realități, explică, odată mai mult, interdictul biblic.

Creștinismul primitiv respectă cu ardoare acest interdict, exprimându-și astfel manifest dezacordul cu păgânismul idolatru, exprimat mai ales în cultul împăratului. O bună parte din prigoana primilor creștini se explică și prin refuzul lor de a practica cultul divin al împăratului. Învățătura creștină ca mod de viață ce urmărea transformări interioare respinge, totodată, și inegalitățile sociale bazate pe cultul bogăției care și-a găsit forme artistice de expresie. De aceea arta catacombelor, dincolo de accentul exclusiv pe simbolistică, prezintă o mare simplitate a mijloacelor. „Câteva trăsături într-o gamă restrânsă de culori, câteva pete de lumină sunt suficiente pentru a exprima esențialul cu sobrietate.”³⁷¹ Forme și volume sunt părăsite în favoarea cultivării prin imagine a simbolurilor creștine: vița-de-vie, simbolul peștelui (simbolul hranei mesianice) etc.

³⁷¹ Egon Sendler, *op. cit.*, p. 18.

Odată cu legalizarea creștinismului, lucrurile dobândesc o întorsătură semnificativă. Creștinismul trebuie să se adapteze condițiilor instituționale, politice, sociale și mentale preexistente. Puterea lui de asimilare s-a dovedit unică. În decursul secolelor, arta creștină începe să cultive exigențe diverse, uneori chiar contradictorii cu fundamentele învățaturii inițiale. La Roma și Constantinopol, odată cu creșterea puterii basileului, arta devine reflectarea atotputerniciei divine. Astfel, în secolul al IV-lea, creștinismul adoptă formele artei imperiale, iar iconografia sublimează această influență.

De pe la începutul secolului al V-lea și până la Împăratul Iustinian (527–565) se produce o sinteză în arta vizuală bizantină între influențele elenistice și orientale și simbolistica creștină. „Începând cu această epocă, Hristos va fi înfățișat cu părul lung, cu barbă și cu ochii închiși la culoare. Vălul, care acoperă părul femeilor și cade până la genunchi (ca în icoanele Maicii Domnului), își are originea în civilizația orientală... Prin integrarea atâtor elemente diferite, această artă creștină devine un instrument perfect pentru a exprima plenitudinea credinței, unificând și sfințind diversitatea culturilor.”³⁷²

După patru secole de istorie liberă, imaginile sunt acceptate pretutindeni în Biserică, se identifică cu credința, sunt trăite de credincioși și se transformă în reprezentări de cult, devin icoane. Trebuie făcută precizarea că termenul „icoană” este o imagine (de obicei bi-dimensională) reprezentând pe Hristos, sfinți, îngeri, evenimente biblice importante, pilde sau evenimente din istoria bisericii. La început icoanele au fost pictate pe pereții naosului. Apoi, au fost prinse în iconostas. Cu timpul au devenit „portabile”. Erauenerate acasă, în spațiul intim și familial și îl însoțea pe creștin oriunde se afla.

Prin urmare, prezența icoanei făcea parte din viața creștinului și avea un impact asupra credinței, de cele mai multe ori, chiar mai important decât textele biblice. Explicația este simplă – analfabetismul era generalizat în lumea medievală, iar imaginea sacră suplinea lectura textelor sacre. Cum spunea Sfântul Grigore cel Mare pictura oferă analfabetului ceea ce scrierea exprimă cititorului. Ignoranții văd ce trebuie să urmeze, cei ce nu știu citi scrierile pot citi pictura. Prin urmare, pe măsură ce spiritualitatea creștină se preciza prin scrierile „doctorilor” Bisericii Răsăritului și Apusului, a sinoadelor ecumenice și iconografia se maturiza având un impact major asupra maselor de credincioși analfabeți. Am putea spune că icoanele au contribuit la propagarea și menținerea credinței în rândul maselor de creștini analfabeți la concurență cu textul biblic.

³⁷² *Ibidem*, p. 20.

Icoanele devin, pe măsura trecerii timpului, obiectul pietății populare. Populația creștină din zona orientală a Imperiului Bizantin și chiar și cea din Italia bizantină au început să practice idolatria față de icoane. Cum am spune noi astăzi, mulți creștini confundau semnificatul (conținutul, sensul) cu semnificantul (suportul). Exista o febră neostoită în a achiziționa icoane de toate tipurile, mai ales cele făcătoare de minuni, icoane care erau venerate *ca obiecte fizice*.

Dincolo de aceste aspecte doctrinare care atacau substanța vie a creștinismului, ideea mântuirii prin Hristos, disputa icoanelor are desigur și cauze economice și politice la care nu ne vom referi. Importante pentru estetică sunt dezbaterile privitoare la *natura imaginii*, dezbateri care au angajat importante segmente de estetică filosofică³⁷³. Avem de-a face, cum spune Alain Besançon, cu „cea mai profundă discuție de teologie estetică³⁷⁴”.

Războiul icoanelor a durat, cu mici întreruperi, mai bine de o sută de ani (între 726–842). Cum spuneam, de o parte a taberei s-au aflat iconoclaștii (*eikon*-icoană; *klasomos*-sfărâmare). De cealaltă parte erau iconodulii (*eikon*-icoană; *dulos*-slujitor, sclav, rob).

Sub aspect teoretic, teologico-filosofic, avem de-a face cu o luptă între *image* și *simbol*, între prezență și reprezentare. Spre deosebire de semn sau simbol, ca *mandatar prezent* al unor diverse realități (sacre, divine), imaginea e locul survenirii sau apariției, a arătării, (epifaniei) unei prezențe personale. Dacă simbolul poate fi manipulat și instrumentalizat în folosul unei alte prezențe, imaginea este propriul ei simbol, propria ei reprezentare nemanipulabilă.

Sub aspect politic, avem de-a face cu un război al simbolurilor de putere, al reprezentării acesteia pe pământ. Dacă divinitatea este reprezentată prin imagine, atunci împăratul nu are de ales decât să împartă puterea și să lupte pentru promovarea propriei imagini. Or, într-o astfel de situație, împăratul întotdeauna posedă o imagine de al doilea plan, primul plan fiind rezervat divinității. Așa se explică de ce împărații iconoclaști au recurs la reprezentarea divinității prin simboluri nonfigurative, de regulă prin cruce.

Faptele înregistrate de istoria cronologică sunt pline de persecuții, crime, asasinate și numeroase suferințe. Originea teoretică acestei lupte se află, cum arătam, în ambiguitățile textului biblic și al diverselor versete reciproc contradictorii din Vechiul și Noul Testament ori din interiorul aceleași Evanghelii³⁷⁵.

³⁷³ Pentru înțelegerea estetică-filosofică a disputei icoanelor și a influenței asupra culturii europene actuale, consultarea lucrării lui Alain Besançon, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandisky*, București, Humanitas, 1996, este o condiție de bună informare.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 126.

³⁷⁵ Pentru a ne limita la un exemplu ilustrativ, de pildă, porunca Decalogului de a nu-ți face chip cioplit și de a nu i te închina lui (Ieșirea, 20, 4; Deut. 5, 8) vine în conflict cu Evanghelia după Ioan, „Și Cuvântul lui s-a făcut trup și s-a

Nu întâmplător, desigur, iconoclasmul a început în provinciile orientale al Imperiului Bizantin, unde *monophysismul* (credința că natura lui Iisus Hristos este numai de ordin divin, nu și uman) nu îngăduia reprezentarea figurativă a divinității. Au fost interzise reprezentările sfinților, a lui Hristos, a Fecioarei sub formă umană. Mozaicurile figurative și icoanele au fost distruse. Asistăm acum la o reîntoarcere la modelul grecesc naturalist – locul subiectelor sacre a fost luat de arta ornamentală: animale, păsări, copaci, peisaje. A fost păstrată doar crucea ca simbol religios. Mănăstirile au fost laicizate, călugării expulzați, închiși, exilați.

În spatele iconoclasmului nu stăteau numai armatele împăraților, curtea, aristocrația ori înaltul cler fidel puterii, ci și o serie de mari învățați creștini iconoclaști, unii dintre ei declarați eretici (Origene, de pildă), alții admiși în interiorul creștinismului. Între aceștia, cunoscuții părinți și scriitori bisericești ca Iustin Martirul, Athenagora din Athena, Tertulian, Epifaniu de Salamina, Eusebiu de Cezareea etc. care au formulat obiecții iconoclaste întemeiate pe textele sfinte.

În esență, iconoclaștii apărau punctul de vedere al transcendenței absolute a lui Dumnezeu și, din acest punct de vedere, aveau dreptate. *Dincolo* este cauza lui *Aici*. Există în sine, nefiind condiționat de existența lui *Aici*. Între cele două lumi există o diferență de natură ontologică și nu de grad. Or, a susține că este cu puțință a picta chipul lui Hristos, este absurd, pentru că înseamnă a „închide în contur” divinitatea Sa insesizabilă. Forma sensibilă, materială, nu poate figura ceea ce este incorporeal și spiritual. Partea divină din Hristos este invizibilă, căci după Înălțare, partea umană este total absorbită. Întoarcerea la Tatăl nu s-a realizat în calitate de om, ci de Dumnezeu. Prin urmare, Hristos ca element al trinității fiind Dumnezeu, nu poate fi reprezentat figurativ, pictural, ci doar prin simbol. Icoana în acest caz, nu are nimic divin în ea pentru că este făcută de mâna omului. A venera icoana înseamnă a ne întoarce la idolatrie și păgânism, la venerarea chipurilor făcute de oameni.

Iconodulii, în schimb, apărau punctul de vedere al comunicării divinității cu oamenii. *Dincolo* are sens numai prin raportare la *Aici*. Înainte de creație nu exista nici *Dincolo* nici *Aici*. Dumnezeu era în sine. Or, datorită creației suntem constrânși să facem această distincție. Dumnezeu nu a ieșit din lumea sa, a rămas *Dincolo* însă, prin creație, este deopotrivă prezent și în lumea lui *Aici*. Dumnezeu s-a arătat pe sine prin Întrupare, prin Iisus Hristos, care a luat chip de

sălășluit între noi, și am văzut slava lui, slavă ca a Unuia-Născut din Tatăl, și de har și de adevăr” (Ioan 1,14), ori cu alte versete care formulează prescripția că Dumnezeu trebuie cinstit numai în „duh și adevăr” (Ioan 1, 18; 4, 24; 5, 37; 20, 29; Romani 1, 23, 25; 10, 17; II Cor. 5, 7, 16).

om. Prin urmare, Întruparea permite să vorbim despre posibilitatea realizării imaginii lui Dumnezeu în icoane.

Intervenția lui Ioan Damaschinul (676–754), mare învățat iconodul, este foarte interesantă sub aspectul distincțiilor realizate în polisemantismul cuvântului „icoană”. Acesta evidențiază șase tipuri de imagini distingând între: a) icoana – imagine naturală – copilul este imaginea părinților; în cazul creștinismului icoana naturala prin excelență este Fiul lui Dumnezeu. Acesta poartă în întregime în El însuși, pe Tatăl (Coloseni 1, 15), și se deosebește de Acesta prin aceea că este cauzat, aceasta fiind singura diferență personală); b) icoana – imagine ideală (paradigmatică exemplară) – proiectul unei case pe care îl are arhitectul în minte; în cazul creștinismului ea se referea la ideile divine, la proiectul pe care Dumnezeu l-a avut în vedere. c) icoana – imagine imitativă (antropologică) – imaginea a „ceva”, a unui lucru, a unui obiect; în cazul creștinismului imaginea umană a lui Dumnezeu. „Și a zis Dumnezeu: Să facem om după chipul și asemănarea noastră ca să stăpânească peștii mării, păsările cerului, animalele domestice toate vietățile ce se târăsc pe pământ” (Facere 1, 26); d) icoana – imagine cosmologică – imaginile ce folosesc analogiile sensibile pentru realități inteligibile, spirituale: ex. îngerii au ochi, aripi; e) icoana – imagine simbolică – folosirea semnelor pentru a aminti creștinului elementele cele mai importante ale credinței (marea, apa, norul simbolizează Duhul Botezului; rugul aprins o simbolizează pe Maica Domnului care a ținut în pânțele ei Focul Veșnic, etc.); f) icoana – imagine artistică – tabloul, pictura etc. În sens creștin, imaginile sunt realizate sub influența harului divin. Poziția iconofilă a lui Ioan Damaschinul a fost exprimată în cuvinte memorabile. „Nu zugrăvesc Dumnezeirea nevăzută, ci zugrăvesc trupul care s-a văzut al lui Dumnezeu. Căci dacă nu se poate zugrăvi sufletul, cu cât mai mult nu se poate zugrăvi Cel care a dat și sufletului un chip de materie... căci cinstirea dată icoanei trece asupra prototipului ei și cel ce se închină icoanei se închină persoanei zugrăvite pe ea. În felul acesta se va întări învățătura Sfinților noștri Părinți, adică predania Bisericii universale, care de la o margine a lumii până la cealaltă a primit Evanghelia.”³⁷⁶

De ce au învins iconodulii? În primul rând, pentru că erau majoritari. Iconoclasmul a fost susținut de cei asociați împăratului, de clerici și slujbași ai curții, prin urmare, de cei puțini și puternici. Chiar și în timpul marilor prigoane marea masă a creștinilor a crezut totdeauna în imaginile credinței ei. Așadar, în această luptă, imaginea a învins. Căci, așa cum spune Giovanni

³⁷⁶Cf. Sfântul Ioan Damaschin, *Dogmatica*, Editura Librăriei Teologiei, București 1988, p. 360.

Sartori³⁷⁷, imaginea are o mai puternică forță de penetrare și de convingere decât textul scris. Or, cunoașterea prin concept este elitistă în vreme ce cunoașterea prin imagini este democratică. Apoi, pentru că iconodulii luptau împotriva dorinței împăratului de a avea totul sub control, asta l-a pus *ab initio* în conflict cu vocația universalistă a creștinismului. Nu trebuie neglijat nici faptul că de partea iconodulilor au fost mari personalități cum ar fi Ioan Damaschinul ori Theodor Studitul. Astfel, următoarele argumente ale lui Ioan Damaschinul au avut un puternic impact în lumea ecleziastică: iconodulia nu este idolatrie, cum susțin adversarii noștri, susține Ioan Damaschinul, pentru că trebuie să distingem între *latreia*, *adorarea* care se cuvine numai lui Dumnezeu, și *venerarea* respectuoasă (*proskynesis*), care se cuvine la tot ce are caracter de sfințenie. Pe scurt: *Îl adorăm pe Dumnezeu și îi venerăm pe sfinți*. Dumnezeu, fiind Duh Sfânt, nu poate fi reprezentat. Vechiul Testament într-adevăr interzice idolatria, dar nu și reprezentarea a ceea ce are caracter de sfințenie. Hristos, Sfânta Fecioară, îngerii și sfinții s-au arătat însă sub formă materială și prin urmare, pot fi reprezentați. Prin cultul icoanelor ne adresăm în fapt prototipului. Prin acest fapt, rememorăm viața și faptele prototipului, ne instruim, ne întărim evlavvia. Fiind sfințite, icoanele coboară harul asupra noastră și se interpune între noi și prototip. Icoana mijlocește, așadar, între *Dincolo* și *Aici*.

În sfârșit, convingerea credincioșilor că icoanele reproduc prototipul, adică chipul lui Iisus imprimat de sine pe drumul Golgotei sau ca în cunoscutul episod la „giulgiului”, cel nefăcut de mâna omului, a constituit de asemenea un argument în plus în favoarea iconodulilor³⁷⁸.

După ce în Sinodul al VII-lea ecumenic (Niceea, 787) se stabilesc regulile de producere a artei sacre, a icoanelor cu precădere – producerea artei sacre, cu mesaj divin, este fixată prin canoane și extrasă din lumea subiectivității artistice și a preferințelor individuale – „numai arta, desăvârșirea integrală a execuției să aparțină pictorului, însă tocmirea (alegerea subiectului) și dispoziția (tratarea subiectului) atât din punct de vedere simbolic cât și tehnic sau material să aparțină părinților”³⁷⁹, la Constantinopol în anul 843 a fost convocat un Sinod regional, sub Împărăteasa Teodora. Venerarea icoanelor a fost solemn proclamată în Catedrala Sfânta Sofia. Călugări și preoți au mers în procesiune și au restaurat icoanele la locul lor de cinste. Ziua respectivă s-a numit „Triumful Ortodoxiei” și până în prezent este sărbătorită anual printr-o slujbă aparte în prima duminică din Postul Mare – „Duminica Ortodoxiei”.

³⁷⁷ Vezi Giovanni Sartori, *Homo Videns. Imbecilizarea prin televiziune și post-gîndirea*, București, Editura Humanitas, 2005, în mod special, Partea întâi. Primatul imaginii, pp. 17-48.

³⁷⁸ Vezi cap. „Generarea de imagini, în Jean-Jacques Wunenburger”, *op. cit.*, pp. 142-144.

³⁷⁹ Vezi *Historical Discovery presents Councils of the Church*, <http://www.geocities.com/Heartland>

În rezumat, victoria iconodulilor se datorează nu numai credinței celor care îl mărturiseau pe Iisus Hristos, ci și activităților reflexive ale teologilor bizantini. Faptul acesta poate fi pus în evidență dacă trecem în revistă teoriile teologico-estetice care au dominat lumea intelectuală bizantină mai bine de o mie de ani.

3. Frumosului metafizic versus frumosul sensibil. Teorii reprezentative

În acest context de viață, desigur, creionat extrem de sumar, trebuie să plasăm reprezentările teoretice ale frumosului metafizic specific Răsăritului (ortodoxiei religioase) fixate de Părinții greci, cei care interpretează creștin tradiția grecească, printr-o raportare erudită și extrem de subtilă a lui Platon, Aristotel ori Plotin, la textul Bibliei. Ilustrative în acest sens sunt concepțiile lui Vasile cel Mare³⁸⁰ și Dionisie Areopagitul³⁸¹.

a) Vasile cel Mare (279–329) și teoria frumosului – *adecvare*

Vasile cel Mare a fost un bun cunoscător al filosofiei și științei antice, convertit la creștinism, în *Omilia despre creație* fixează aliniamentele generale ale esteticii ortodoxe, ca sinteză între teoria frumosului-armonie și frumosului-strălucire cu *Cartea Facerii* în propoziția: Dumnezeu este cauza tuturor lucrurilor frumoase. Nimic din creație nu este de prisos, totul este armonios distribuit prin faptul că părțile sunt adaptate la scopul întregului. Creația este frumoasă în totalitatea ei datorită finalității ei. Prin urmare, Vasile cel Mare, propune ideea de frumos ca *adecvare* la scop. Desigur că ideea aceasta nu este nouă, iar rădăcinile se află în unitatea dintre frumos și bine din lumea greacă. Noutatea însă constă în aceea că frumosul ca *adecvare* a lucrurilor la scopul lor este extins la întregul univers. Lumea nu este frumoasă pentru că ne *place*, ci pentru că este *intențional* construită.

Prin urmare, Vasile cel Mare susține că *frumosul este o perfecțiune*, o unitate desăvârșită între existența unui lucru și scopul său, ce rezultă din *intențiile* lui Dumnezeu. *Deci ideea de frumos trebuie legată de intenție, de intenționalitate, de ceva subiectiv, de creație.* „Pășim pe pământ ca și cum am vizita un atelier în care divinul sculptor își înfățișează operele minunate.

³⁸⁰ Vezi adresele: <http://www.teognost.ro/carti>; www.crestinism-ortodox.ro; www.newadvent.org/catholic/encyclopedia, *Basil of Caesarea*, care reproduc o bună parte a operei teologice semnate de Vasile cel Mare.

³⁸¹ Vezi Mihaela N. Palade, *Estetica. O abordare teologică*, București, Editura Universității din București, 2009, în mod special partea a treia, Concepții estetice specifice scriitorilor creștini și sfinților părinți, pp. 141-235. Autoarea prezintă, în scurte medalioane de personalitate, viziunea estetică și concepțiile asupra artei și frumosului aparținând celor mai importante figuri care au pus bazele teologiei Răsăritului: Sfântul Iustin Martirul și Filosoful, Tațian Asirianul, Atenagora Atenianul, Sfântul Irineu, Clement Alexandrinul, Sfântul Vasile cel Mare, Sfântul Grigorie din Nyssa, Sfântul Ioan Gură de Aur, Sfântul Dionisie Areopagitul, Sfântul Maxim Mărturisitorul.

Domnul marele făcător de minuni și artist, ne-a chemat să ne arate propriile opere”³⁸². Lumea trebuie privită ca o *operă frumoasă*, iar predicatul *frumos* aparține ideii de operă. Desigur că Vasile cel Mare avea în vedere divinitatea și că făcea distincția între frumusețea divină a lumii, în calitatea ei de creație divină, și cea umană. Dar ideea că frumosul, prin raportare la Dumnezeu, la intențiile sale, ține și de o *dimensiune interioară* este o mare noutate. Există așadar, un frumos ca *dispoziție interioară* care premerge *opera* ce dobândește predicatul *frumos* datorită acestei intenționalități. Evident că Vasile cel Mare având ca model divinitatea, considera că frumusețea ține de spiritualitate și că sufletul este mai frumos decât trupul. Dar, admitând că *lucrurile vizibile* sunt frumoase, în calitatea lor de creații, opere a lui Dumnezeu, Vasile cel Mare transmite ideea că putem predica frumosul despre orice lucru care este adecvat perfect scopului său.

Ideea că frumosul este perfecțiune, cu alte cuvinte, este frumos ceea ce satisface în gradul cel mai înalt un anumit scop, va genera cu timpul marea dezbateră: frumosul natural versus frumosul artistic.

Pentru estetica antică, frumosul natural este termenul prim. Natura este frumoasă în sine, ea este armonie, unitatea perfectă a părților. Logosul lumii este frumos. Omul produce obiecte care sunt frumoase pentru că ele imită obiectele existente în natură. Frumosul artistic este o copie, imitație a frumosului natural. Frumosul artistic este așadar, termen secund, iar frumosul natural termen prim.

Estetica creștină păstrează această viziune asupra frumosului, dar o interpretează din perspectiva creației *ex nihilo*. Frumosul natural nu este frumos prin sine, ci prin faptul că este *creație* a ființei divine. Natura este frumoasă pentru că Dumnezeu a așezat, *cu intenție* frumosul în ea. Prin urmare, *nu există frumos în absența creației*. Creația înseamnă *intenție, proiect, structură subiectivă*. După cum spune Atanasie, „nu numai opera însăși e văzută, ci și artistul; un om greșeste dacă, admirând un edificiu, nu-l evocă și pe arhitectul lui”³⁸³. Cum se va putea remarca, odată cu începutul modernității și cu debutul procesului de secularizare, ființa divină va fi înlocuită de om. Atributele divinității sunt transferate, odată cu Renașterea, către om. Frumosul este legat de opera de artă și de intenția liberă a creatorului. Opera de artă este o creație *liberă* a omului și este o funcție a intențiilor lui. Cum va spune David Hume, peste un mileniu și jumătate

³⁸² Apud Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, ed. cit., p. 30. Cum mai semnalăm, această lucrare, citată în marile sinteze estetice contemporane, este prețioasă nu numai datorită erudiției și acurateții informației autorului, cât și datorită antologiei de texte care însoțește fiecare dintre cele patru volume. Or, existența acestei antologii de texte estetice extrem de bogate și variate îi conferă un plus de valoare documentară.

³⁸³ *Ibidem*, p. 30.

de la Vasile cel Mare, frumusețea nu e o calitate a lucrurilor în sine, ea există în spiritul celor care o creează și o privesc.

După Vasile cel Mare, lucrurile vizibile ca adecvare perfectă la scop au proprietatea de a fi frumoase. Dar aceasta nu înseamnă că frumusețea nu este o mărime scalară, graduală. Există o frumusețe trecătoare. Ea este legată de natură, de lucrurile care se schimbă, de trupul omenesc supus degradării. Adevărata frumusețe este cea interioară, a sufletului omenesc. Desigur, a sufletului creștin, doritor să-l găsească pe Dumnezeu. Sufletul virtuos este frumos. În această concepția *ierarhică* a frumosului, găsim justificarea estetică a portretului, a icoanei despre care am vorbit.

În consecință, prin Vasile cel Mare, frumusețea interioară și simbolică își face loc în inima esteticii creștine. Indiferent de dezvoltările ulterioare aceste idei sunt dominante până la Renaștere.

b) Prin Dionisie Areopagitul³⁸⁴ se face trecerea de la ideea de frumusețea creației la ideea frumuseții creatorului. Dacă pentru Vasile cel Mare frumusețea este o proprietate a creației, a lucrurilor vizibile, pentru Dionisie Areopagitul creatorul însuși este frumos. În lucrarea *Despre numele divine*³⁸⁵, Dionisie Areopagitul a introdus în estetica creștină cel mai abstract concept de frumos în contextul încercării de a determina atributele lui Dumnezeu. „Noi spunem că Dumnezeu nu este nici suflet, nici minte. El nu are nici închipuire, nici părere, nici rațiune, nici înțeles. Nici nu se opune, nici nu se înțelege. Nu e nici ordine, nici micime, nici mărime, nici egalitate, nici asemănare, nici neasemănare, nici nu stă, nici nu se mișcă... Este mai presus de toată afirmarea, fiind cauză desăvârșită și unică a tuturor.”³⁸⁶ Prin urmare, fiind transcendent lumii, Dumnezeu nu poate fi identificat cu nimic. Mintea noastră nu-l poate identifica și nici numi, pentru că este inefabil. În sine este fiecare atribut în parte, dar în același timp nici unul.

Asemănarea cu Plotin este uimitoare și toți exegeții sunt unanim de acord că Dionisie Areopagitul

³⁸⁴ Personalitatea lui Dionisie Areopagitul este și astăzi extrem de controversată. Cercetătorii creștini susțin că ar fi trăit în secolul I d. Hr. și a fost contemporan cu Sfântul Pavel și convertit de acesta la creștinism. Alți cercetători care-l numesc Pseudo-Dionisie Areopagitul, susțin că este un personaj ce nu poate fi identificat, că ar fi trăit prin secolul al V-lea. Învățătura lui a fost cunoscută deopotrivă în Răsăritul și Occidentul Europei, fiind citat de multiple ori chiar și de Toma. Este considerat cea mai mare autoritate în domeniul angelologiei creștine. Vezi Gheorghe Vlăduțescu, *Teologie și metafizică în cultura Evului Mediu*, București, Editura Paideia, 2003, pp. 84-88. O prezentare integrală a personalității lui în volumul lui Louth Andrew, *Dionisie Areopagitul. O introducere*, Sibiu, Editura Deisis, 1997.

³⁸⁵ Vezi Sfântul Dionisie Areopagitul, *Opere complete și Scoliile Sfântului Maxim Mărturisitorul*, București, Editura Paideia, 1996, traducere, introducere și note de Pr. Dumitru Stăniloae, Ediție îngrijită de Constanța Costea, operă ce cuprinde: *Despre Ierarhia cerească, Despre Ierarhia bisericească, Despre numirile divine, Despre Teologia mistică, Epistolele, Scoliile*.

³⁸⁶ Cf. Dionisie Areopagitul, *Despre Numirile Dumnezeiești*, ed. cit., p. 256.

este un neoplatonic creștin. Ei bine, în acest context al imposibilității numirii și cunoașterii ființei divine, Dionisie Areopagitul sintetizează conceptul religios de Dumnezeu derivat din Biblie, cum am remarcat, identificat *symbolic* cu lumina și focul, cu conceptul despre Unul (Absolut) al filosofiei grecești (neoplatonice în special). Pentru Dionisie Areopagitul, frumosul este un predicat *absolut* care poate fi atribuit *numai* divinității. „Iar frumosul ca atotfrumosul și suprafrumosul și pururea existent și același frumos, nu devine, și nici nu se pierde, nici nu crește, nici nu se vestejește, nici nu ia ceva frumos în ceva urât, nici nu e o dată, altădată nu, nici nu e față de ceva frumos, față de altceva urât, nici nu e o dată, altădată nu, ca uneori fiind frumos... Ci același e în sine cu sine, de același unic chip, fiind pururea frumos și având în sine, mai înainte de tot frumosul, în mod superior, frumusețea izvorătoare. Căci a preexistat prin firea simplă și suprafirească a tuturor celor frumoase, toată frumusețea și tot frumosul în mod unitar, în calitate de cauză. Căci din acest frumos le vine tuturor celor ce sunt existența și pentru frumos sunt toate armoniile și prietenii și comuniunile între toate și toate, și prin frumos s-au unit toate. Și frumosul e începutul tuturor sau cauza făcătoare a tuturor... Și e capătul tuturor și cauza iubită și finală (căci toate se fac pentru frumos) și exemplară, căci toate se definesc conform lui. De aceea frumosul e același cu binele, pentru că toate se doresc după frumos și bine prin toată cauza. Și nu există ceva din cele ce sunt care să nu se împărtășească de frumos și de bine.”³⁸⁷

Din această *contopire* dintre viziunea greacă, neoplatonică, frumosul este Unul, Absolutul, Binele și textul biblic, dintre Plotin și Facerea, a rezultat conceptul creștin fundamental despre frumos. El este un *în exclusivitate* predicat al lui Dumnezeu, mai mult, este chiar unul dintre *numele* divinității. Totodată, frumosul este *mod de manifestare* (epifanică desigur, căci Dumnezeu se arată prin ceea ce nu este el în mod nemijlocit) al divinității. El se „arată” pe sine în creație, în opera sa.

Frumosul „copiază” așadar, attributele divinității. În primul rând, frumosul este *bine*. Apoi, frumosul este *perfectiune* și *putere* și, totodată, este *adevărul*. Fiind divin, frumosul aparține misterului, tainei, iar accesul *către* el este posibil prin credință, prin trăire mistică.

Unificând Unul grecesc, neoplatonic, inclusiv *emanația*, conceptul central al gândirii plotiniene, cu textele Bibliei, cu simbolistica creștină a lui Dumnezeu ca lumină și foc, Dionisie Areopagitul produce viziunea creștină canonică a frumosului: *frumosul este absolut, armonie, adevare și lumină*. Frumosul este *arhetip* al divinității: creștinul trebuie să-l iubească, să-l

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 148.

contemple și să tindă către el. Această concepție, va fi împărtășită, desigur asociată cu alte elemente, prin Toma d'Aquino, și de creștinismul occidental.

Dionisie Areopagitul identificând frumosul cu atributele divinității, desființează practic estetica. Căci, frumosul sensibil, ca predicat al lucrurilor (formelor), obiect de investigație estetică, nu are existență autonomă. Frumosul este intangibil fiind obiect de analiză al metafizicii. Cu toate acestea, frumosul sensibil este „salvat”, pe o cale ocolită, pentru că materia, lumea terestră, fiind o creație divină, mai păstrează „urme”, semne ale creatorului. Aceste urme, ecouri ale frumuseții divine întipărite în „memoria lucrurilor” configurează frumosul sensibil, vizibil, ca o copie imperfectă a frumosului arhetipal. Iată Dionisie Areopagitul asimilează creștinismului platonismul fără reticențe. Din această perspectivă, estetica lui este aceea a unui Platon creștinat.

Revenind, cu toate că Dionisie Areopagitul transferă problematica frumosului din domeniul esteticii în cel al teologiei, viziunea sa influențează arta bizantină în toate componentele ei – muzică, poezie, arte vizuale și, în mod cu totul special, în arhitectură³⁸⁸. Am putea spune că o bună parte a idelor lui Dionisie Areopagitul au contribuit la configurarea *căii Răsăritului* de deschidere către ființa divină inaccesibilă cunoașterii raționale. Iar una dintre aceste căi este venerarea icoanelor. Lumea occidentală, mai ales cea protestantă, este și astăzi surprinsă de comportamentul creștinilor ortodocși. Închinarea și sărutul icoanelor par gesturi mai degrabă idolatre decât comportamente creștine. Dar, cine îi frecventează pe Părinții greci, pe Dionisie Areopagitul, poate înțelege că icoana poate fi o cale de comunicare cu misterul lumii. Fascinația artei bizantine constă tocmai în acest mesaj.

IV. Teorii ale artei și frumosului în lumea occidentală

1. Cultura europeană apuseană – caracteristici generale

Cum spuneam, lumea gândirii și sensibilității medievale a fost generată de pierderea de sens a culturii antice, grecești și latine. La cumpăna dintre cele două ere, sentimentului existenței ca suferință și conturarea orientării soteriologice a gândirii ca dominantă a sa, cucerește tot mai multe minți care se convertesc la creștinism. Nu drumul cunoașterii pure este urmărit acum, ci calea care duce la salvare și mântuire. Acest adevăr poate fi sesizat invocând nu numai cazul

³⁸⁸ De pildă, catedrala din Edessa a fost făcută pe baza unui simbolism extras din ideile lui Dionisie Areopagitul. Construcția bisericii reproduce un triplu simbol corespunzător ideii de Sfântă Treime. Ea are trei fațade identice și unica lumină pătrunde în cor prin trei ferestre, iar ca simbol al lui Hristos pe pământ sunt înfățișați apostolii, profeții și martirii. Pe larg, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, ed. cit., pp. 51-52, și în Egon Sendler, *op. cit.*, cap. „Influența lui Dionisie Pseudo-Areopagitul asupra icoanei”, pp. 183-190.

părții Răsăritene a lumii medievale, zonă în care continuitatea lumii Antichității este preeminentă, cât mai degrabă în partea ei Apuseană, dominată de fracturi teribile și discontinuități culturale și artistice majore.

În mod paradoxal, cu toate că Imperiul Bizantin pare a fi continuator al Imperiului Roman după prăbușirea Romei – Constantinopolul fiind numit „Noua Romă” – limba latină la mijlocul secolului al VI-lea este abandonată în favoarea limbii grecești. Limba latină folosită *doar* în administrație este înlocuită cu limba culturii, greaca. Așa se face că tradițiile romane vor fi duse mai departe nu de către cei care se considerau moștenitorii de drept ai Romei, bizantinii, cât mai degrabă de popoarele germanice cuceritoare ale fostelor posesiuni romane din Apus, ori de slavii occidentali. Și pentru ca paradoxul să fie și mai accentuat, aceste tradiții ale culturii romane au fost continuate de lumea Apusului după ce „frumosul edificiu roman s-a năruit în întregime: organizarea politică este fragmentată în regate dominate de minorități de origine barbară, economia este pretutindeni redusă la „țările” din jurul „burgurilor”, justiția este primitivă, moravurile brutale, confortul rudimentar, științele cad în uitare, filosofia și literatura sunt plâpânde, pentru a nu spune inexistente, artele se mulțumesc să repete timid modelele romane, paleocreștine sau bizantine. Istoricii artei nu găsesc nici măcar termenul potrivit pentru a desemna stilul sau stilurile care anunță stilul romanic”³⁸⁹.

În starea de degringoladă care a durat secole de-a rândul după căderea civilizației romane (o civilizație prin excelență a orașului, cu o economie de schimb bazată pe munca sclavilor) și trecerea la civilizația medievală (o civilizație prin excelență a satului bazată pe munca țăranului serv), elementul de unitate în lumea fărâmițată a lumii medievale a fost asigurat de limba latină care s-a impus tuturor popoarelor germanice cuceritoare și de Biserica Apuseană, latină.

Biserica latină a fost cea care a asigurat continuitatea de cultură cu vechea lume romană. *Weltanschauung*-ul creștin a fost cel care a unificat o lume extrem de eterogenă compusă din popoarele de neam germanic, vizigoți, burgunzi, ostrogoți și vandali, alemani, convertiți de timpuriu la creștinism, ori din popoare de neam slav, cehi, slovaci, polonezi, croați etc., iar mai târziu, din popoarele venite din Nord: vikingii, suevii, danezii etc. Părinții Bisericii latine – Ambrozie de Milan, Ieronim de Stridon, Augustin de Thagaste, Grigorie cel Mare și Isidor de Sevilla – au insistat ca preoții să folosească în predicile lor limba latină vulgară, vorbită de popor, ceea ce a avut o importanță decisivă în unificarea mentalităților atât de diferite ale popoarelor

³⁸⁹ Cf. Neagu Djuvara, *op. cit.*, p. 127.

migratoare. Astfel, activitatea culturală și artistică se *confundă* cu cea a bisericii. Prin urmare, a vorbi despre cultura medievală occidentală, inclusiv despre teoriile estetice, înseamnă a ne plasa *ab initio* în orizontul de cuprindere al *Weltanschauung*-ului creștin de *expresie latină*.

Cum spuneam, *Weltanschauung*-ul creștin de factură latină s-a constituit pe fondul unor multiple fracturi și discontinuități ce au durat secole întregi. În pofida unor elemente de vizibilă continuitate cu veche cultură greco-romană³⁹⁰, secolele ce au urmat căderii Romei (VI-VIII) sunt secole în care domină „barbaria”. Cu excepția unor mici insule de știință de carte și cultură înaltă, ignoranța este generalizată chiar în interiorul bisericii. Cultura păgână era respinsă cu convingerea că nu poate exista un compromis între aceasta și creștinism.

Odată cu Carol cel Mare (742–814), rege al francilor, împărat al Occidentului și fondator al Imperiului Carolingian ce cuprindea aproape toate teritoriile occidentale ale Imperiului Roman, încoronat de către Papă în anul 800 ca Împărat al Imperiului Roman, asistăm la un reviriment cultural de anvergură. Așa se explică de ce istoricii Evului Mediu vorbesc despre „renașterea carolingiană” în sensul de avânt, de intensificare și de prosperare a activității culturale. „Renașterea carolingiană” este una legată de învățământul creștin, de cultivarea sistematică a artelor liberale, de traducerea operelor fundamentale ale Antichității latine, de corectarea textului latin al Bibliei lui Ieronim, de reorganizarea liturghiei creștine, a mănăstirilor, de organizarea de biblioteci³⁹¹ etc. Totodată, „Renașterea carolingiană” a fost una de tip artistic. Acum se pun bazele culturii medievale în artele plastice. Astfel, sunt notabile schimbările în arhitectură, dar și în sculptura în piatră. Mozaicul, argintăria, arta cărții – caligrafie, miniatură, legături somptuoase cu elemente de aur și argint, filigran, perle și pietre prețioase etc.³⁹²

Carol cel Mare a atras din Italia și Anglia maeștrii care au creat școlile de la Tours, Fulda, Lyon, Laôn, Reims, Chartres. Profesorii era numiți scolastici și predau, la inițiativa lui Alcuin (730–804), elev al Școlii din York, creatorul învățământului medieval, „artele liberale” – *trivium* și *quadrivium*.

³⁹⁰ Au existat câțiva mari autori care au mediat între cultura Antichității și Occidentul latin medieval. Aceștia au tradus lucrări grecești de știință și filosofie în latină, au redactat opere de teologie creștină în limba latină, au scris gramatici, muzică, opere literare etc. Cei mai importanți au fost în Ravena, capitala regatului ostrogot a lui Theodoric, Boethius (450–524) și Cassiodor (485–578), în Galia Grégoire de Tours (538–597), Isidor din Sevilla (600–654).

³⁹¹ Costurile acestui reviriment cultural sunt impresionante. De pildă, numai pentru pregătirea pergamentului pe care urma să fie copiat textul biblic – cum se știe pergamentul era obținut din prelucrarea pieilor de miei nefățați – era necesară sacrificarea unei turme de aproximativ 350 de oi.

³⁹² Vezi *Istoria vizuală a artei*, Enciclopedia Larousse, ed. cit., cap. „Renașterea carolingiană”, pp. 90-99.

„Renașterea carolingiană” coincide cu constituirea și maturizarea *Weltanschauung*-ului creștin de expresie latină, cu *forma mentis* a omului medieval occidental, fapt care explică, în ciuda unor evenimente istorice negative³⁹³, nașterea unei noi perioade de avânt cultural, apariția unei noi „renașteri” în timpul regelui Otto I cel Mare (962–973), întemeietorul Imperiului Romano-German (primul Reich german).

Se vorbește curent de „Renașterea ottoniană”, de un având al culturii și artei, care cuprinde perioada dominată politic de dinastia întemeiată de Otto I cel Mare. Este vorba despre perioada domniilor lui Otto al II-lea (973–983), Otto al III-lea (984–1002) și Henric al II-lea (1002–1024), perioadă care coincide în planul artelor vizuale cu începutul stilului artei romanice și cu influența artei bizantine în Apus mai ales în domeniul artelor prețioase – orfevrărie, miniatură, fildeș.

Maturizarea deplină a Evului Mediu occidental se realizează pe deplin odată cu Frederic II (1194–1250), nepotul lui Frederic Barbarossa (1123–1190), un spirit enciclopedist ce amintește de omul Renașterii, cunoscător al mai multor limbi, dotat cu un simț artistic neobișnuit cu multiple talente științifice, cititor împătimit și bun administrator și organizator cultural. Odată cu el începe ceea ce s-a numit „Renașterea Medievală”, care a cunoscut între secolele XIII – XIV o perioadă de împlinire a Evului Mediu pentru a face loc Renașterii.

Caracteristicile acestei perioade sunt cunoscute. Toate tratatele de istorie medievală vorbesc despre o serie de fenomene dinamice care se întretes și care fac din Occidentul medieval un factor de progres unic în întreaga lume: continua prosperitate a Bisericii, formarea orașelor, consolidarea structurilor statale, constituirea primelor state birocratice occidentale, schimburile intelectuale sporite între țările nordice și cele mediteraneene, contacte cu cultura și civilizația Orientului Apropriat prin relațiile stabilite de republicile italiene cu Bizanțul, ori prin expedițiile cruciadelor etc. Limba latină devine acum limba cultă a întregului Occident. În paralel, se dezvoltă un interes pentru cultura clasică, pentru istoriografie, literatură, știință și filosofie. Arhitectura și artele vizuale cunosc o înflorire spectaculoasă. Este perioada afirmării artei romanice și a artei gotice, a inventării unor noi limbaje arhitecturale și plastice, chestiuni asupra cărora vom reveni în capitolul destinat teoriei frumosului sensibil, a artei creștine occidentale.

³⁹³ „Renașterea carolingiană se încheie brusc, probabil din cauza ultimului și teribilului val barbar, al normanzilor, care a fost mult mai devastator decât precedentele și care încheie sau precipită procesul de fragmentare feudală odată cu ruina economică a statelor și retragerea populațiilor în jurul punctelor fortificate.” (Cf. Neagu Djuvara, *op. cit.*, p. 127)

Cum spuneam, debutul Renașterii carolingiene coincide cu constituirea și maturizarea *Weltanschauung*-ului creștin de expresie latină, cu *forma mentis* a omului medieval occidental. De reținut este faptul că și în lumea creștină occidentală, desigur, avem de-a face cu aceeași reprezentare duală a lumii, specifică celor două adverbe: *Dincolo* versus *Aici*. Numai că, în această parte a lumii, învățătura creștină primește accente diferite.

Astfel, reprezentarea asupra omului și a relației lui cu Dumnezeu în lumea medievală occidentală suferă schimbări majore pe măsură ce societatea se maturizează³⁹⁴. În primele secole creștine, atât răsăritenii cât și apusenii îl vedeau pe om ca pe o ființă condamnată la suferință ca urmare a săvârșirii păcatului original și alungării lui din Rai. Această viziune pesimistă asupra omului căzut în timp și condamnat iremediabil la chin și moarte s-a păstrat continuu în lumea Bizanțului, până la cucerirea lui de către turci. În schimb, în lumea creștinismului occidental, pe măsură ce înaintăm în timp, această viziune este treptat abandonată pentru a face locul unei concepții optimiste asupra omului. Omul poartă în sine scânteia divină, este părtaș și asociat la creație din moment ce Adam a fost pus de Dumnezeu să fie stăpânul lumii terestre, să numească realitățile și să facă cu ele tot ce-și dorește. Căci, se spune: dacă Dumnezeu nu interzice, atunci încuviințează omului. Interdicțiile divine au caracter de esențialitate și nu se referă la orice amănunt al practicării vieții. Or, atunci când tace Dumnezeu, vorbește omul. Dumnezeu l-a înzestrat pe om cu liber arbitru. L-a lăsat să acționeze, să aleagă între bine și rău, l-a dotat cu discernământ, cum va spune Descartes, cu bun simț.

Dacă în Răsărit, munca este percepută ca o condamnare, ca o suferință și ispășire a păcatului original, în Occident munca va fi concepută, odată cu maturizarea Evului Mediu, ca o *continuare a creației* pe pământ. Prin muncă omul își poate răscumpăra greșeala, se poate mântui. Răstrângerea chipului divin în om se materializează în activitate și creație. Cum mai spuneam, Occidentul latin interpretează *altfel* Biblia. Pentru creștinismul de expresie latină, fapta, implicarea în lume, orientarea acțiunilor lumești în sens creștin, viziunea optimistă asupra omului survin în prim-planul autoreprezentării sale. Nici urmă de pesimism bizantin.

Faptul acesta poate fi ilustrat prin schimbările vizibile în iconografia medievală occidentală. Dacă, de pildă, în primele secole ale creștinismului domina figura lui Iov ros de ulcerații și aflat la dispoziția bunului plac divin al mântuirii, „de la sfârșitul secolului al XIII-lea, arta ne propune dimpotrivă, portretul omului, sub trăsăturile realiste ale mai-marilor acestei lumi:

³⁹⁴ Pe larg, Jacques Le Goff, *Omul medieval*, Iași, Editura Polirom, 1999, *Studiul introductiv*, pp. 5-34.

papă, împărat, rege, prelat, mare senior, burghez bogat, toți încrezători, mândri de ei înșiși, etalându-și reușita, frumoși dacă se poate... impunându-i celui care îi privește admirarea trăsăturilor lor individuale”³⁹⁵.

Și mai este încă ceva demn de reținut. Cum arată Jacques Le Goff, „în perioada carolingiană creștinismul latin a făcut o importantă alegere. El a preferat imaginile, respingând arta nonfigurativă a evreilor și musulmanilor, iconoclasmul creștinismului grec bizantin. Relația dintre om și Dumnezeu... este reprezentată prin trăsături umane... Dacă Sfântul Duh figurat prin simbolismul animal al porumbelului, scapă antropomorfismului, primele două persoane speculează opozițiile complementare ale bătrâneții și tinereții, ale regalității și Pătimirii, ale divinității și umanității... începând din secolele XII și al XIII-lea Iisus este Hristosul Pătimirii, al Biciuirii, al Batjocurilor, la Răstignirii, al Plângerii. Printr-o tulburătoare răsturnare de imagini, de-acum încolo omul suferinței este prin excelență Dumnezeuul Întrupării, este Hristos... Iar marea taină a istoriei, pe care de-a lungul întregului Ev Mediu teologii s-au străduit s-o explice, este de ce Dumnezeu a acceptat, a hotărât să se facă om, să se umilească în Hristos”³⁹⁶.

Lumea Apuseană se deosebește de aceea a Răsăritului și prin formele sociologice de viață. Dacă în Bizanț domină ierarhia și unitatea sacră dintre împărat și biserică, în Occident, chiar dacă monarhia de drept divin este necontestată, vom avea de a face, pe întreg parcursul Evului Mediu, cu o dualitate a puterii. Pe de o parte, Papa vrea să-și subordoneze întreaga putere pământească, respectiv pe regii și împărații aflați sub influența catolicismului. Apoi, împărații doresc să dobândească un control asupra Papei și bisericii catolice, simbolul autorității medievale necontestate. Pe de altă parte, în întreg Evul Mediu latin asistăm permanent la o luptă între autoritatea centrală, rege sau împărat, dornică în impunerea totală a autorității politice și administrative, și nobilii care-și afirmă propria autoritate și putere. În al treilea rând, sistemul ierarhic bizantin bazat pe sistemul comandă-execuție este inoperabil în Occident pentru că aici organizarea socială este tripartită și dominată de ideea de *solidaritate*. În această societate, schematic desigur, pot fi detectate trei componente sociologice: *oratores*, *bellatores*, *laboratores*, cei care se roagă, cei care luptă și cei care muncesc. „Schema corespunde peisajului social de după anul 1000. Există mai întâi clericii și în special călugării... a căror funcție e rugăciunea ce îi leagă de lumea divină și le dă pe pământ o putere spirituală de excepție; apoi... cea a cavalerilor

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 9.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 10.

care protejează celelalte două ordine prin forța armelor; în sfârșit, lumea muncii, reprezentată de țărani care, prin produsul muncii lor, asigură viața celorlalte două ordine.”³⁹⁷

În sfârșit, cam tot în această perioadă, se înfiripă în diverse medii teologico-filosofice, ideea omului *microcosmos*, omul care posedă în sine propria centralitate. Departate de a fi o ființă decăzută, ființa umană se constituie într-un univers propriu cu multiple posibilități de autodeterminare. Această idee cultivată de creștinismul Occidental va face carieră în Renaștere.

2. Frumosului metafizic versus frumosul sensibil. Teorii reprezentative ale artei și frumosului

a) Aureliu Augustin (354–430)

În acest context general al culturii medievale de expresie latină trebuie să plasăm și dezbaterile estetice legate de frumos.

Kalos și *kalon*, cuvintele care desemnau în grecește frumosul, frumusețea și derivatele lor din limba comună, au fost traduse în limba latină prin *pulchrum*, *pulchere* și *honestus*. Termenul de *honestum* este teoretizat de Cicero și era conceput ca unitate dintre plăcere și utilitate. Totodată, *honestum* era proprietatea unui lucru de a fi prețios și demn de laudă independent de utilitatea lui sau de răsplata și roadele pe care ar putea să le aducă³⁹⁸. Cu toate că sensurile comune ale limbii latine³⁹⁹ au impregnat înțelesurile grecești ale ideii de frumos (ordinea, măsura, onestitatea, desăvârșirea, corectitudinea etc.), paradigma unității dintre frumos și bine exprimată de Platon și surprinsă de Aristotel într-o celebră formulă⁴⁰⁰ este, în esență, păstrată și în latina medievală.

Ieronim (347–420), unul dintre Părinții Bisericii latine, cel care a tradus din greacă, ebraică și aramaică Biblia în limba latină, varianta canonică a catolicismului cunoscută și sub numele de *Vulgata*, a păstrat în textul biblic latin această unitate între bine și frumos. Din acest punct de vedere, Evul Mediu este un continuator fidel al Antichității, chiar dacă perspectiva

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 14.

³⁹⁸ Władysław Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, ed.cit., p. 285.

³⁹⁹ „Ceea ce este frumosul pentru noi astăzi, elinii numeau *Kalón*, iar latinii – *pulchrum*. Acest ultim termen a dispărut în latina renascentistă, lăsând locul unui cuvânt nou *bellum* (de la *bonum*, diminutivat *bonellum*, abreviat – *bellum*) devenit în italiană *bello*, în franceză – *beau*, iar în engleză *beautiful*. În română s-a păstrat termenul frumos în care se recunoaște ușor latinescul *formosus*. În orice caz, ceea ce este important este faptul că și-n limbile vechi și-n cele actuale sunt și substantive și adjective derivate din aceeași rădăcină: *Kallós* și *Kalon*, *pulchritudo* și *pulcher*, *bellezza* și *bello*, *frumusețe* și *frumos*. De asemenea, se știe că grecii utilizau adjectivul substantivat *tó Kalon* pentru frumusețe, iar *Kallós* l-au păstrat pentru noțiunea abstractă, pentru frumos.” (Cf. Vasile Morar, *Estetica. Interpretări și texte*, Editura Universității din București, p. 132)

⁴⁰⁰ Cf. Aristotel, *Retorica*, 1,9, 1366a 33. „Frumosul este ceea ce este de preferat prin el însuși și de laudat, sau ceea ce, fiind bun, este plăcut pentru că este bun.”

asupra frumosului este integrată *Weltanschauung*-ului creștin. Pentru creștinism această unitate deriva din unitatea ființei divine, din modurile ei fundamentale de numire și apariție. Universul este dominat de ordinea morală, de bine. Însă, orice bine este și frumos.

Ca și pentru lumea Antichității grecești, și pentru lumea creștină de expresie latină, frumosul este un concept-„valiză” care se referă la mai multe lucruri deodată. Cu toate că, în calitate de gen suprem, frumosul este nume al lui Dumnezeu, el apare *totdeauna* contextualizat în ceva corporal. Deci frumosul metafizic este exprimat printr-o anumită formă de frumos sensibil. Medievalii, moștenitori ai tradiției greco-latine, au fost pe deplin conștienți de acest fapt pentru că aveau pentru a desemna felurite contexte de apariție a frumosului mai multe cuvinte⁴⁰¹.

Și în scrierile lui Aureliu Augustin (354–430), frumosul apare sub diferite nume, dar unitatea dintre bine și frumos este o piesă de bază în viziunea sa estetică. Ceea ce reprezintă Vasile cel Mare pentru estetica creștină răsăriteană, reprezintă Augustin pentru partea apuseană. Ca și Vasile cel Mare și Augustin este fondator de viziune estetică⁴⁰². În ciuda diferențelor de timp și de loc în care au trăit, există o mare asemănare între cei doi. Și unul și celălalt erau buni cunoscători ai culturii păgâne. Ambii s-au nutrit de la aceleași izvoare intelectuale clasice păgâne,

⁴⁰¹ Unele contexte de apariție a frumosului au fost menționate de greci. „... *symmetria* sau frumusețea geometrică a formelor, *harmonia* sau frumusețea muzicală, *eurythmia* sau condiționarea subiectivă a frumosului. La Roma s-a inventat categoria de *sublim*, mai ales datorită retorilor și concepției înaltei elocvențe *sublimis*... Din secolul al VII-lea, Isidor din Sevilla desprindea pe *decus* (ales) din *decor* (frumusețe concretă). Mai târziu scolasticii dădură acest nume unei variante a frumosului, conforme cu norma; iar *venustas* era pentru ei varianta farmecului și a grației; mai cunoșteau și categoriile *elegantia*, *magnitudo*, adică măreția, *variatio*, varietatea de aspecte, *suavitas*, adică dulceață. Pentru variantele frumosului, latina medievală avea multe denumiri: *pulcher*, *bellus*, *decus*, *excellens*, *exquisitus*, *mirabilis*, *delectabilis*, *preciosus*, *magnificus*, *gratus*... În timpurile mai noi, au fost propuse pe rând diferite categorii – cel mai adesea *gratia*, dar și *subtilitas*, și corectitudinea (*la bienséance*).” (Cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, ed. cit., p. 227)

⁴⁰² „O, Doamne, Te iubesc nu cu o conștiință plină de îndoială, ci cu una sigură... Dar ce iubesc eu de fapt, când Te iubesc pe Tine? Nu iubesc frumusețea trupului, nici podoaba timpului, nici strălucirea luminii, care, iată, e atât de dragă ochilor acestora, nici dulcile melodii ale cântecelor de toate felurile, nici mireasma încântătoare a florilor, nici uleiurile parfumate și a aromelor, nici mâna și mierea, nici membrele potrivite pentru îmbrățișările trupesti; atunci când eu îl iubesc pe Dumnezeu meu, nu pe acestea le iubesc; și totuși eu iubesc o anumită lumină, o anumită voce, o anumită mireasmă, o anumită hrană și o anumită îmbrățișare, când eu iubesc pe Dumnezeul meu – lumina, vocea, mâncarea mireasma, mâncarea, îmbrățișarea ființei mele lăuntrice, acolo unde, pentru sufletul meu, strălucește o lumină pe care spațiul n-o poate cuprinde; și unde sună o melodie pe care timpul n-o ia cu sine; și unde adie un parfum pe care suflarea vântului nu-l risipește; și unde se simte gustul unei mâncări, pe care lăcomia nu-i micșorează... Târziu de tot te-am iubit, o, Tu, Frumusețe atât de veche, și totuși atât de nouă... Și iată că Tu Te aflai înlăuntrul meu, iar eu în afară, și eu acolo, în afară. Te căutam și dădeam năvală peste aceste lucruri frumoase pe care tu le-ai făcut, eu cel lipsit de frumusețe”, Augustin, *Confesiuni*, București, Editura Humnaitas, 1998, pp. 338-339.

le-au citit și interpretat creștin. Ambii împărtășesc teza de bază a creștinismului: *pankalia*⁴⁰³ și ambii privesc lucrurile naturale ale lumii ca opere divine de artă.

În ciuda faptului că împărtășesc aceeași credință ori că prețuiesc aceleași valori, sau că Biblia este sursa principală din care-și extrag ideile, cu toate aceste similitudini așadar, viziunile lor teoretice asupra frumosului și artei creștine sunt diferite. „Estetica lui Vasile venea direct din Grecia; cea a lui Augustin trecea prin Roma. Cel dintâi a recurs mai mult la Plotin, celălalt mai mult la Cicero. Estetica lui Vasile se concentra asupra celor mai generale probleme ale frumosului, cea a lui Augustin includea probleme specifice ale artei. Cel dintâi celebra frumusețea lumii, cel din urmă era conștient și de urâtenia ei. Unul prețuia arta pentru elementul divin din ea, celălalt emitea un avertisment împotriva ei, percepându-i elementele umane. După Vasile și Augustin estetica răsăriteană și cea apuseană s-au dezvoltat în chip divergent. Pseudo-Dionisie și Teodor Studitul, reprezentanții iconoduli bizantini, au fost cei mai speculativi esteticieni cunoscuți în istorie, în timp ce succesorii lor Augustin, Boethius și Cassiodorus, au fost simpli enciclopediști și colecționari de informații, definiții și clasificări pozitivistice.”⁴⁰⁴

În paranteză fie spus, scrierile lui Augustin demonstrează că învățătura creștină și, firește ca un caz particular, estetica aferentă ei, a luat forma tipului de personalitate a învățaților. Ea nu este un algoritm impersonal. Oricât ar părea de paradoxal, ca pretutindeni în lumea faptelor de cultură, și în cazul creștinismului domină diversitatea punctelor de vedere. Căci Biblia conține o perspectivă *omenească* asupra unei învățături divine. Ceea ce nu înseamnă suprimarea caracterul ei divin.

Revenind, Augustin este pentru estetica creștină de expresie latină un întemeietor. Timp de un mileniu Augustin a rămas autoritatea de necontestat a esteticii creștine occidentale.

Important de știut este că estetica creștină a Răsăritului este diferită de estetica creștină a Apusului, ca rezultată a unor deosebiri dintre cele două variante ale învățăturii creștine, ortodoxia și catolicismul. Prin urmare, Răsăritul și Apusul se deosebesc, în primul rând, prin viziunile teologice distincte și chiar concurente pe care le-au adoptat în istorie – felul în care îl

⁴⁰³ „De ce eternul Dumnezeu a dorit să facă în acel moment cerul și pământul pe care mai înainte nu-l făcuse? Cei care spun aceasta, dacă vor să li se pară că lumea este eternă și fără nici un început și că, în acest caz, nici nu este făcută de Dumnezeu, sunt mult prea îndepărtați de adevăr și suferă de o boală mortală. De îndată ce s-au făcut auzite vocile profetice, lumea însăși a proclamat că ea nu s-ar fi putut ivi prin cea mai aleasă putere proprie de schimbare și mișcare și prin înfățișarea cea mai frumoasă a tuturor celor ce se pot vedea, ci, printr-un oarecare mod tăcut, că este făcută numai de Dumnezeu, măreț în mod inefabil și invizibil, frumos în mod inefabil și invizibil”. Cf. Sfântul Augustin, *Despre cetatea lui Dumnezeu*, XI, 4, în vol. *Despre eternitatea lumii. Fragmente sau tratate*, București, Editura IRI, 1999, p. 55.

⁴⁰⁴ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, ed. cit., p 90.

concep pe Dumnezeu, trinitatea, creația, harul și mântuirea etc. – și mai apoi, ca ceva derivat, din punctul de vedere al esteticii. Cu alte cuvinte, estetica, reprezentările teoretice asupra frumosului și artei au urmat cele două căi în creștinism: calea Răsăritului versus calea Apusului.

De pildă, dacă avem în vedere creația divină *ex nihilo*, atât Răsăritul cât și Apusul împărtășesc același punct de vedere. Dar, dacă ne raportăm la *creația umană*, Răsăritul are o viziune distinctă față de Apus.

Pentru Răsărit, cum spuneam, prin Vasile cel Mare, lumea este o operă de artă pusă înaintea omului pentru a fi privită și contemplată. Dumnezeu a creat lumea ca pe ceva *deosebit* de sine și care e *altceva decât propria sa substanță*. Dumnezeu s-a arătat în lume prin ceea ce nu este el, prin creația sa care este *unică*. Nu pot exista două creații. Prin urmare, omul nu poate *recrea* ceea ce Dumnezeu a creat *ex nihilo*. Creația omului este ceva de ordin secund, ceva de ordinul lui *poiesis* (termen folosit de Vasile cel Mare) și nu creație *ex nihilo*. Omul „creează” din materia preexistentă, cuvânt sau diverse substanțe materiale, după legile proprii sale firi de ființă (de)căzută. A susține că omul, prin creația sa artistică, poate să-și depășească condiția de ființă (de)căzută este o semeție și un păcat de moarte. De aceea, omul Răsăritului creștin a accentuat tema mântuirii, a răscumpărării păcatului originar prin fapte creștinești, prin retragere din lume, prin rugăciune și mistică, prin curățenie sufletească și umilință. Uciderea semeției din noi care ne pândește la tot pasul este norma fundamentală de viață a creștinului din Răsărit. Cum mai spuneam, arta nu are o funcție soteriologică și prin urmare, ea nu-și poate depăși statutul de *mijloc* în dobândirea mântuirii⁴⁰⁵.

Prin Augustin, Apusul pune accentul nu atât pe ideea mântuirii omului ca ființă (de)căzută, cât pe ideea *omului îndumnezeit*. Dumnezeu a făcut omul după chipul și asemănarea sa (Facerea, 1, 26-27) și prin urmare noi suntem, prin sufletul nostru, purtători de Dumnezeu.

„Inima”⁴⁰⁶, numele generic al spiritului nostru lăuntric, iubirea, cea pe care a așezat-o Dumnezeu în momentul creației, este locul cel mai tainic al vieții noastre interioare⁴⁰⁷ și este

⁴⁰⁵ Vezi Mircea Vulcănescu, *Studii despre religie*, București, Editura Humanitas, 2004, în mod special, *Logos și eros în metafizica creștină*, pp. 23-45, și Dora Mezdrea, *Nae Ionescu, Biografia*, vol. II, Editura Acvila, 2002, pp. 489-494.

⁴⁰⁶ În Biblie sunt peste 25 de contexte în care apare termenul „inimă”. Augustin citează frecvent Epistola către Efesieni, 3, 16-17, unde Sfântul Pavel vorbește de omul dinlăuntru întărit de Sfântul Duh. Hristos sălășluiește în inima credincioșilor.

⁴⁰⁷ *Pneuma* și *psyche*, cuvintele grecești care desemnau sufletul au fost traduse în latină prin *animus* ca putere a minții, prin *anima*, principiul vieții, „materia” spiritului, sau prin *mens*, minte, „natura” minții. Dumnezeu ca o ființă în trei persoane, Tatăl, Fiul și Sfântul Spirit. Limba română a preluat pentru denumirea celui de-al treilea element al Trinității, slavul Duh și nu latinescul Spirit. Evident că cele două cuvinte sunt sinonime din moment ce desemnează aceeași entitate. Citând următoarele fragmente din Noul Testament, *Domnul este Duh și unde este Duhul Domnului*

cunoscută *doar* de către Dumnezeu. „Inima” fiecărui om este neliniștită, îl caută pe Dumnezeu chiar și atunci când omul nu este conștient de acest fapt. Toată zbaterea inimii, intențiile ei, sunt îndreptate către Dumnezeu. Neostoirea aceasta a inimii, iubirea ca ieșire din sine, ca dorință irepresibilă, îl împinge pe om la faptă. Numai că omul trăiește simultan în două lumi, două cetăți; *civitas terrena*, Babilonia sau Roma, rodul iubirii de sine a omului, și *civitas Dei*, rodul iubirii de Dumnezeu, Ierusalimul. Cea dintâi caută bunăstarea, cea de-a doua pacea veșnică. În cursul istoriei, cele două cetăți se amestecă, separarea celor buni de cei răi având loc în lumea de dincolo și încheindu-se prin Judecata de Apoi.

Prin urmare, „inima”, sentimentul iubirii, face legătura între lumile trasate de cele două adverbe antinomice: *Dincolo* versus *Aici*. Și cum „inima”, iubirea, este principiul motor al faptei, legătura între cei doi poli ai *Weltanschauung*-ului creștin este fapta. Iată cum Augustin, atunci când vorbește de mântuire, pune accentul pe faptă, pe acțiune, pe creație, pe *înălțarea omului la condiția sa divină*. Prin urmare, noi suntem locuiți de un *om lăuntric*, de o natură diferită de natura noastră omenească, prin intermediul căruia noi putem dobândi cunoașterea, dacă este însoțită de actul credinței. Cred pentru a înțelege! Aceasta era formula favorită a lui Augustin, care ne îndeamnă să ne folosim *rațiunea* și să-l urmăm în cunoaștere pe Învățătorul lăuntric, pe Iisus Hristos⁴⁰⁸.

Ideea îndumnezeirii omului nu exclude la Augustin ideea de cădere a omului și posibilitatea mântuirii lui. Cu alte cuvinte, el împărtășește, împreună cu Vasile cel Mare, dogma centrală a creștinismului: căderea și mântuirea. Numai că spre deosebire de Părinții bisericii Răsăritului, Augustin concepe *altfel* raportul dintre *acțiunea* (libertatea) lui Dumnezeu asupra omului și *acțiunea* (libertatea) omului. Omul nu are în același timp *liber arbitru*, capacitatea de alege, și *libertate*, puterea de a face ceea ce a ales. Omul fiind o ființă (de)căzută prin natura sa nu poate să-și schimbe această natură. Deci nu există alegere. Dumnezeu ne-a condamnat pe toți prin păcatul originar. Dar tot Dumnezeu acordă și posibilitatea răscumpărării, grația divină. Or, Dumnezeu fiind liber, nu este constrâns să acorde *tuturor* această grație. Dumnezeu nu are *obligații* față de oameni. Că Dumnezeu acordă această grație o știm sigur. Numai că nu știm și *cui* o acordă. Omul, prin sine, nu are nici un *drept* pentru a fi mântuit. Dacă Dumnezeu acordă

este liberate (Corinteni II, 3, 17), Augustin susține că spiritul nostru este locuit de divinitate.

⁴⁰⁸ „Dar în privința tuturor lucrurilor pe care le înțelegem, nu ne lămurim de la cel care rostește vorbe în afară, ci de la adevărul care domnește în însuși spiritul nostru... Însă acela care ne lămurește ne și învață: este Cristos, despre care se spune că sălășluiește în omul lăuntric, adică nepieritoarea putere a lui Dumnezeu și veșnica înțelepciune: de la acesta într-adevăr ia povață orice suflet rațional...” Aurelius Augustinus, *De magistro*, București, Editura Humanitas, 1994, pp. 111-112. Vezi și capitolul XIII, pp. 113-118.

această mântuire o face din rațiuni divine pe care noi nu le putem penetra. Prin urmare, individul uman este *predestinat*. El este fie mântuit, fie nu este mântuit. El nu poate să influențeze cu nimic alegerea lui Dumnezeu. Dar asta nu afectează libertatea noastră. Grația divină nu reduce libertatea. Creștinul, avându-l pe Hristos în inimă, este liber. Numai că el nu are certitudinea că Dumnezeu îi va acorda grația. El trebuie să spere ca va fi ales și trebuie să acționeze în consecință. Chiar dacă nu are certitudini.

Dacă adăugăm la doctrina predestinării – cum vom remarca, preluată de protestantism în Renaștere – și doctrina lui *filioque*, adică ideea că Sfântul Duh purcede și de la Fiul nu numai de la Tatăl, atunci vom avea o bună reprezentare a elementelor doctrinare care desparte Răsăritul de Apus. La baza acestei deosebiri se află viziunea lui Augustin asupra învățăturii creștine⁴⁰⁹.

Am insistat asupra acestor elemente chiar dacă ele nu țin *strict* de estetică. Cu toate acestea, cum vom remarca, estetica creștină de expresie latină își formulează tezele în *cadrele* gândirii augustinene, mai bine de o mie de ani. Apoi, fenomenul Renașterii nu poate fi înțeles în absența ideii îndumnezeirii omului ce-și are sorginea în lucrările lui Augustin. În sfârșit, prin recursul la viziunea creștină a lui Augustin ne putem explica *activismul* omului occidental, *implicarea* sa în lumea cetății terestre, accentul pus pe *rațiune* în propensiunea cunoașterii, în final, nașterea științei și răzvrătirea omului occidental împotriva ființei divine. Toate aceste elemente sunt dezvoltări ulterioare ale viziunii creștine augustinene.

Revenind, în acest context trebuie să plasăm și ideile estetice ale lui Augustin. Cum spuneam, Augustin, înainte de convertire s-a hrănit cu învățătură păgână. Prin urmare, a păstrat viziunea greco-latină asupra frumosului pe care o interpretează creștin. La întrebarea clasică: lucrurile plac pentru că sunt frumoase sau sunt frumoase pentru că ne plac? Augustin dă inițial un răspuns specific Antichității – lucrurile sunt frumoase. Prin urmare, frumosul are obiectivitate, este independent de noi. Noi îl contemplăm, nu îl producem. Frumosul este o ordine. Ordinea este armonia universului. El este ordonat pentru că reflectă legile veșnice din mintea lui Dumnezeu. El conferă bunătate și frumusețe creației chiar și acolo unde ochiul omenesc crede că percepe răul și urâtenia.

Ca un veritabil creștin, Augustin distinge cele două specii ale frumosului corespunzător dihotomiei, *Dincolo* versus *Aici*. Frumosul se definește prin unitate, ordine, armonie, măsură, formă și aparțin atât lumii sensibile, cât și celei spirituale, inteligibile. Lucrurile din lumea fizică

⁴⁰⁹ Pe larg în Henry Chadwick, *Augustin*, București, Editura Humnaitas, 1998, în special cap. 8, pp. 122-133 și cap. 10, pp. 150-167.

sunt mai degrabă *plăcute* decât frumoase. Cele mai frumoase lucruri, în sensul de *plăcute*, sunt cele legate de viață și de manifestările vieții. Deasupra frumosului fizic stă, desigur, frumosul spiritual, autentică frumusețe. Frumusețea supremă, care transcende lumea este Dumnezeu. Prin raportare la el avem de-a face cu grade de frumos, corespunzător ierarhiei gradelor de existență. Frumosul divin poate fi contemplat numai de sufletele neprihănite, cum sunt îngerii. Omului îi este inaccesibil accesul la acest frumos.

Dar cea mai importantă contribuție la teoria frumosului o aduce Augustin prin ideea dimensiunii lui subiective⁴¹⁰. Frumosul este o proprietate obiectivă, dar el se răsfrânge în sufletul omului în funcție de *constituția* lui interioară. Cu alte cuvinte, Augustin, vorbește despre *experiența estetică*, de felul în care frumosul este o dimensiune interioară omului, ceva trăit și gândit. Astfel, Augustin anticipează preocupările de psihologie artistică întrucât este interesat de a stabili raportul dintre impresiile senzoriale, percepții și intelect. Lucrurile își relevă frumusețea doar în *înclinația* unui suflet de a o percepe. Cei care sunt interesați de utilitatea lucrurilor nu-i văd frumusețea. Deci, sesizează frumosul cel care are o atitudine dezinteresată față de obiecte. Așadar, trebuie să existe o omologie, o congruență între suflet și lucru, un element aparținător ambelor entități. Acesta este *ritmul* (ritmul sunetului, al percepție, memoriei, acțiunii și al discernământului intelectului). Omul se naște cu un ritm sădit în el de Dumnezeu însuși. Omul trăiește (simte) frumosul lumii și pe cel al lui Dumnezeu, pentru că în chiar sufletul lui există „organe” care sesizează acest frumos. Iar totalitatea acestor „organe” sunt numite cu termenul generic de „simț”.

Dar cum se explică existența urâtului într-o lumea creată de Dumnezeu? Augustin nu ocolește problema, cu toate că este foarte greu de dat un răspuns. Pentru orice creștin era limpede că Dumnezeu nu putea crea urâtul. Augustin susține că urâtul se relevă *doar* din punctul de vedere al omului. Nu există urâtul ca atare, așa cum există frumosul. Urâtul este totdeauna contextualizat. Ce este urât pentru unii este frumos pentru alții. Pe de altă parte, urâtul înseamnă lipsa unor calități care împreună conferă frumusețe unui lucru. O lipsă de unitate, ordine, armonie sau formă. Obiectele lumii nu pot avea toate aceste calități întrunite în substanța lor. În acest fel, urâtul este ceva ce pune în evidență frumosul, este precum umbra care pune în evidență lumina. Cert este că urâtul absolut nu există, ci ține de o anumită perspectivă. Cu mult mai târziu, José

⁴¹⁰ Vezi *Augustine Site*, by James J. O' Donnell, <http://ccat.sas.upenn.edu>.

Ortega y Gasset⁴¹¹, în secolul al XX-lea, va susține și elabora perspectivismul, teoria punctului de vedere din care privim lucrurile.

Influența esteticii lui Augustin timp de aproape un mileniu nu a venit numai din viziunea sa asupra frumosului ci, complementar, și din cea a artei.

Pe urmele anticilor de la care a preluat ideea, arta este meșteșug. Numim artă ceea ce este produs numai de către om. Arta înseamnă cunoaștere, știința de a face. Cântecul păsărilor nu este artă și nici muzică.

În viziunea despre artă a lui Augustin vom găsi cea mai mare apropiere a acestora de frumos. Prin urmare, Augustin susține că ar trebui să vorbim despre artele frumoase, adică despre acele meșteșuguri care produc frumos. Argumentația sa este demnă de tot interesul: Dumnezeu și dobândirea mântuirii trebuie să fie țelul suprem al fiecărui credincios, deci și artistul plastic se supune aceluiași principiu. Prin urmare, artele vizuale nu mai trebuie văzute ca arte imitative și iluzioniste, ci ca aspirație de a zugrăvi lumea lui Dumnezeu. Ele trebuie să aspire către frumosul divin, către frumosul inteligibil și să renunțe la frumosul senzorial. Cu alte cuvinte, arta trebuie să transmită un mesaj de înălțare sufletească și nu de incitare a trăirilor și poftelor lumești.

Două sunt consecințele acestei apropieri dintre artă și frumos. Prima se referă la distincția dintre utilitatea lucrurilor realizate de meșteșugari și frumusețea lucrurilor realizate de artiști. Utilitatea unui lucru se referă la adecvarea acestuia la un anumit scop. Un lucru este util dacă își atinge scopul, dacă îl satisface plenar. În același timp, același lucru destinat utilității este și frumos. Unitatea dintre bine și frumos era dată de al treilea element înglobator: scopul. Augustin însă merge mai departe. Utilitatea unui lucru nu este însă același lucru cu frumusețea lui. Un lucru poate fi util în raport cu un anumit scop și inutil în raport cu altul. Prin urmare, utilitatea este un concept relativ, fiind dependentă de scop. O haină groasă este utilă atunci când este frig și inutilă când este cald. Or, frumosul nu se corelează cu scopul care face ca un lucru să fie util sau inutil. Frumosul place universal. Ordinea, armonia, ritmul sunt întotdeauna frumoase, fiind admirate în sine și pentru sine. Și în aceasta consta utilitatea lui. Cu alte cuvinte, lucrurile frumoase au o utilitate intrinsecă. Prin urmare, nu toate lucrurile utile sunt și frumoase. În schimb, toate lucrurile frumoase sunt și utile. Dacă Augustin ar fi făcut pasul mai departe ar fi dat de teoria gratuității artei. Este ceea ce va face Kant peste veacuri.

⁴¹¹ Vezi José Ortega y Gasset, *Tema vremii noastre*, București, Editura Humanitas, 1997, în mod special cap. X, pp. 136-143.

Important de reținut că în această apropiere a frumosului de arte, Augustin face distincția dintre diferite tipuri de estetică ce trebuie să corespundă specificului artelor⁴¹². Astfel, plecând de la o observație elementară, el distinge între estetica artelor vizuale și estetica cuvântului scris, a artelor cuvântului. Augustin constată că imaginile plac și transmit o stare și un mesaj tuturor oamenilor, indiferent dacă sunt sau nu educați. Oricine vede o imagine, un tablou de pildă, poate să emită spontan o judecată. În schimb, o operă literară poate fi înțeleasă numai de cel care știe să citească și să înțeleagă ceea ce a citit. Așadar, în artele vizuale contează *forma* în timp ce în artele cuvântului contează *conținutul*. Prin urmare, o estetică a artelor vizuale trebuie să fie o *estetică a formelor* în vreme ce estetica artelor cuvântului trebuie să fie o *estetică a conținutului*. La întrebarea, care ar trebui să fie funcția picturii, Augustin dădea un răspuns extrem de familiar nouă: pictura trebuie să producă forme frumoase. Funcția picturii este aceea de a crea frumosul și nu de a produce imitații sau iluzii ale realității.

A doua consecință a apropierii artei de frumos este la Augustin de-a dreptul surprinzătoare prin raportare la premisele de la care a plecat. Dacă artele frumoase, în accepția de arte vizuale, plac în mod universal și dacă ele produc plăcere înseamnă că artele frumoase sunt nocive. Emoțiile provocate de artă îl îndepărtează pe credincios de la scopul fundamental al vieții: mântuirea. Prin urmare, artele produc în om trăiri pe care acesta ar trebuie să le reprime. Așadar, premisa sa după care artele frumoase ar trebuie despărțite de meșteșuguri, o premisă adevărată și de-a dreptul revoluționară în ordine conceptuală, conduce la o negare generală a artei și, în mod special, a artelor vizuale. Căci artele vizuale produc frumosul prin *formă* și această formă se adresează simțului văzului. Or, Augustin după ce teoretizează specificul artelor vizuale, producerea de forme frumoase, neagă utilitatea ei. Principiile sale teologice și pedagogice au învins. Dar cum să negi utilitatea unei arte, în condițiile afirmării specificului ei? Augustin nu a putut rezolva această dilemă, pe care a transmis-o întregului Ev Mediu.

Artele vizuale aveau un statutul ambiguu. Izvorul ambiguității este înscris chiar în modul lor de a fi, în statutul lor în lume. Ele au capacitatea mirifică de a se adresa *nemijlocit*, prin simpla vedere a *formeii*, sufletului omenesc. Prin urmare, ea este în întregime o artă senzorială. Or, *încercarea de transformare a mesajului senzorial al acestor arte într-un conținut spiritual, religios, a constituit piatra de încercare a esteticii medievale*. În termeni teologici, dilema artelor vizuale în Evul Mediu este aceasta: *cum poate fi reprodusă în imagini sensibile frumusețea*

⁴¹² Vezi Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, ed. cit., pp. 87-88.

inteligibilă? Augustin sesizează această problemă, o trăiește într-un mod dramatic și o lasă nerezolvată. Toți cărturarii creștini sensibili la arte care i-au succedat au încercat să rezolve această problemă de fond: cum poate fi spiritualizat senzorialul? În rezolvarea acestei probleme estetice s-a angajat cel mai strălucit reprezentant al gândirii medievale, Toma d'Aquino.

b) Toma d'Aquino (1225–1274)

Între moartea lui Augustin și nașterea lui Toma d'Aquino s-au scurs aproximativ 800 de ani. În tot acest răstimp, ideile estetice ale lui Augustin au fost dominante. Desigur, pe măsura trecerii timpului, estetica lui a fost rafinată din punct de vedere teoretic. Anumite idei au fost accentuate sau estompate de Boethius, Cassiodorus și Isidor din Sevilla, dar, în esență, viziunea lui Augustin a rămas neschimbată. Faptul este valabil și în perioada „Renașterii carolingiene” sau a „Renașterii ottoniene”.

Interesant de știut este că războiul icoanelor din Bizanț a fost resimțit și în lumea creștină latină, dar nu a lăsat urme vizibile. Carol cel Mare de pildă și, mai apoi, urmașii lui, conservă cunoscuta recomandare – imaginile pentru oamenii simpli sunt precum scrisul pentru învățați – a lui Grigore cel Mare, papă al Romei între 590–604. Sinodul din Arras din 1025 susține că pictura e un fel de literatură pentru cei neînvățați. Imaginea este, așadar, un substituent al scrisului și are menirea de a educa, de a păstra vie memoria faptelor creștinești importante și, cel mai important lucru, imaginile, artele vizuale au menirea de a *înfrumuseța* casa Domnului.

Momentul culminant al esteticii medievale occidentale este atins odată cu Toma d'Aquino, cel mai strălucit reprezentant al scolasticii medievale. Estetica acestuia trebuie integrată încercării scolasticilor de a găsi o cale de conciliere între rațiune și credință, de a elabora un sistem conceptual unitar apt să armonizeze contradicțiile intelectuale existente în interiorul *Weltanschauung*-ului creștin.

Pentru a înțelege estetica produsă de Toma, recursul la Aristotel ține de o stringență metodologică, mai ales că Toma se considera, cu modestie, doar un comentator al lui Aristotel. Tezele sale estetice erau îndreptate polemic împotriva tradiției creștine de până la el, tradiție susținută ideatic de estetica lui Platon și a lui Augustin. În lumea scolasticii, ideile tradiției erau reprezentate de călugărul franciscan Bonaventura (1221–1274) în următoarele teze: „1. Optimismul estetic sau ideea că lumea e frumoasă; 2. Integralismul estetic potrivit căreia lumea e frumoasă ca totalitate, adică nu în amănunt, ci datorită ordinii universale care domnește în ea; 3. Transcendentalismul estetic sau opinia că adevăratul frumos trebuie găsit în Dumnezeu; 4. Cât

despre frumosul natural, frumusețea sufletului e superioară frumuseții corpului”⁴¹³. Toma asimilează aceste idei estetice acumulate de tradiție, le duce mai departe prin opera sa, dar propune și importante elemente de noutate.

În primul rând, definiția frumosului pe care o propune Toma este de o importanță fundamentală în înțelegerea esteticii din Evul Mediu matur și o contribuție ideatică importantă pentru estetică în general.

„Binele privește facultatea dorinței, fiind bine ceea ce oricine dorește, deci are caracter de scop, de vreme ce dorința este o mișcare către ceva. Frumosul, în schimb, privește facultatea de cunoaștere, de fapt frumoase sunt numai acele lucruri care fiind văzute provoacă plăcere. De aceea frumosul constă în proporția justă: pentru că simțurile noastre se desfată cu lucrurile bine proporționate, ca fiind în ceva asemănător lor; ca orice altă facultate de cunoaștere, simțul este de fapt o proporție. Și cum cunoașterea se face prin asimilare, iar asemănarea, pe de altă parte, privește forma, frumosul se leagă realmente de ideea de cauză formală.”⁴¹⁴

Toma propune, cum se poate remarca, în această definiție a frumosului, mai multe distincții conceptuale:

i) frumosul se aplică la lucrurile care fac plăcere vederii, privirii. Prin urmare, din clasa tuturor lucrurilor existente sunt frumoase cele care produc plăcere vederii. Aici se impun două observații. Prima: „vederea” este luată aici în sensul în care grecii vorbeau de *theoria*, vederea lucrurilor, *contemplație*. „Privirea” este „vedere”, adică o reprezentare a minții sub forma ochiului, simbol al cunoașterii universale. Cum se știe, sub inspirația motivelor orientale, și în iconografia creștină Dumnezeu este reprezentat printr-un ochi simbolic. A doua observație: termenul de „lucru” este aici luat ca individual, ca o *entitate* materială sau spirituală. Prin urmare, această definiție include atât entitățile inteligibile, cele legate de frumosul spiritual, cât și entitățile sensibile, expresii ale frumosului corporal. Dacă aceste entități când sunt *privite, văzute*, produc (instantaneu) plăcere, atunci suntem îndreptățiți să spunem că sunt frumoase. Importanța

⁴¹³ Vezi Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 330

⁴¹⁴ *Apud* Toma d’Aquino, *Summa theologiae*, I, 5, 4, *Umberto Eco*, *op. cit.*, p. 104. Acest fragment este selectat și citat și de Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, ed. cit., pp. 332-333, în următoarea variantă de traducere: „Binele (bonum) privește dorința... frumosul (pulchrum), puterea cognitivă; se cheamă frumoase acele lucruri care procură plăcere când sunt privite, de unde înseamnă că frumosul stă în cuvenita proporție, căci simțurile găsesc plăcere în lucrurile proporționate cum trebuie și asemănătoare propriilor proporții, deoarece atât simțurile cât și orice putere cognitivă constituie un fel de rațiune și deoarece cunoașterea se realizează prin asimilare, iar asimilarea ține de formă. Frumosul ține pe drept cuvânt de conceptul de cauză formală.”

acestei precizări este majoră. Căci, dacă frumosul este legat intim de plăcerea generată de *vedere* de *privire* (*contemplație*), putem să-l distingem de bine.

ii) Toma vorbește despre proporțiile interioare simțurilor. Prin urmare, chiar dacă frumosul este o proprietate obiectivă a unor lucruri care prin forma lor de manifestare induc plăcere sufletului nostru, complementar, trebuie să vorbim și despre o anumită organizare interioară a simțurilor. Definiția dată de Toma frumosului lasă să se înțeleagă faptul că simțurile au propriile proporții, deci o anumită structură interioară ordonată, armonică. Asta înseamnă că simțurile posedă această structură în ele însele, independent, de pildă, de faptul *efectiv* al vederii. Există, așadar, și o dimensiune interioară a frumosului pe linie „formală”. Proporțiile interioare ale sufletului intră în *relație* cu proporțiile exterioare ale lucrurilor și produc, prin intermediul vederii, plăcerea. Prin urmare, frumosul este o relație între proporțiile, structurile interne ale simțurilor și proporțiile, structurile efective aparținând obiectelor.

iii) Ideea de *asimilare*, din partea a doua a definiției, ne sugerează că există o facultate, „un fel de rațiune”, ce sintetizează într-un tot datele ce survin din simțuri și din puterea cognitivă, putere care produce plăcerea prin privire. Acest fapt ne îndreptățește, susține Toma, să invocăm ideea de *cauză formală* atunci când vorbim despre frumos. Vom reveni asupra acestui aspect.

iiii) Trebuie să deosebim binele de frumos. Binele se referă la *facultatea dorinței*, în vreme ce frumosul se referă la *facultatea de cunoaștere*. Prin urmare, ființa omenească posedă facultăți distincte, dispozitive ale minții care au funcții specializate. Dorința, în calitatea ei de facultate (formă) interioară, imprimă obiectelor proprietatea de a fi bune. Un obiect dacă este dorit, atunci devine bun în măsura în care servește scopului dorinței. Desigur că obiectul respectiv poate fi și frumos, dar el nu este dorit pentru această proprietate, ci pentru că este adecvat scopului. Prin urmare, lumea obiectelor poate fi distribuită în două clase majore în funcție de cele două facultăți ale minții. Cele la care se referă facultatea dorinței sunt bunuri. Cele la care se referă facultatea cunoașterii sunt frumoase. Prin această definiție, Toma distinge ceea ce a fost gândit împreună timp de milenii, frumosul ca specie a binelui. Frumosul este o formă pe care o contemplăm, pe când binele este finalitatea către care năzuim.

Toma este cel mai importat „estetician” al Evului Mediu matur și pentru faptul că, plecând de la Aristotel, adică de la individual, propune o *analiză conceptuală* a artei și frumosului pornind

de la obiectul estetic (sensibil). Am putea spune că perspectiva de analiză a lui Toma amintește de investigațiile contemporane din domeniul esteticii analitice⁴¹⁵.

În termeni estetici, Toma, atunci când vorbește despre frumos, pleacă de la frumosul natural, de la felul în care el este actualizat într-un individual. Poziționarea minții sale este aristotelică. Ne reamintim că, pentru Aristotel, individualul, ceea ce există ca *substanță*, ca substrat, este constituit dintr-o *materie* „turnată” într-o *anumită* formă. Individualul constituie punctul de plecare în cunoașterea lucrurilor lumii. Individualul este întotdeauna subiectul logic într-o propoziție cognitivă. De pildă, în propoziția „tabloul acesta este frumos”, „tabloul acesta” – individualul, cel care configurează în *forma* tabloului materialele date, pânza, pigmentii, culorile etc. – este subiectul logic la care se asociază un predicat universal „frumos”. „Frumos” este un predicat universal în sensul că poate fi predicat nu numai pentru subiectul „tabloul acesta”, ci și pentru „sculptura aceasta”, „desenul acesta”, „icoana aceasta”.

Prin urmare, frumosul poate fi predicat despre un subiect sensibil, corporal, ca *proprietate intrinsecă* a lui. Astfel, Toma contrazice perspectiva neoplatonică, a frumuseții ideale, dominantă până la el. Pentru neoplatonici, singura formă de frumos autentic este frumosul inteligibil. Frumosul sensibil participă la frumosul inteligibil în calitatea lui de copie imperfectă, de umbră. Or, perspectiva lui Toma este una „naturalistă”. Căci atunci când vorbește despre frumosul inteligibil, Toma îl gândește prin *analogie* cu frumosului sensibil. Mai precis, atât lucrurilor sensibile cât și lucrurilor inteligibile li se aplică *același* predicat: „frumos”. De pildă, sufletul, ca un obiect inteligibil, este frumos, dar și o sculptură, obiect sensibil, este frumoasă. Fiind un universal, predicatul „frumos” se predică atât despre obiectele inteligibile, cât și despre obiectele sensibile. În ambele cazuri, predicatul „frumos” desemnează o *formă esențială*, definitorie. Indiferent de natura lui, inteligibilă sau sensibilă, frumosul denumeste esența unui obiect: acela de a plăcea⁴¹⁶.

Pentru a înțelege latura inovativă a viziunii despre frumos a lui Toma trebuie să avem în vedere conceptul de *formă substanțială*. Fără să intrăm în dezbateră nici azi încheiată a raportului dintre existență și esență – conceptele fundamentale ale filosofiei tomiste⁴¹⁷ – trebuie

⁴¹⁵ Vezi, [Mary Devereaux](http://www.aesthetics-online.org), *The Philosophical Status of Aesthetics*, în [http:// www.aesthetics-online.org](http://www.aesthetics-online.org)

⁴¹⁶ J.-M. Robinne, *Introduction à la Philosophie thomiste. Notions fondamentales*, <http://www.salve-regina.com>.

⁴¹⁷ Esență – existență este o pereche de concepte specifică filosofiei scolastice. Toma susține diferența reală dintre esență și existență în cadrul lucrurilor sensibile. De pildă, orice lucru se definește printr-o anumită esență: omul prin faptul de a fi rațional. Existența unui lucru este diferită de esența sa. Or, în ființa divină, esența coincide cu existența. Esența lui Dumnezeu este chiar existența lui. O bună reprezentare a rafinamentului conceptual implicat de filosofia tomistă pe această temă este sintetic tratată în Étienne Gilson, *Introducere în filosofia Sfântului Thoma d'Aquino*,

menționat că la Toma ideea de esență se identifică cu ideea de formă substanțială. În opera sa, Toma folosește, *distingându-le*, toate celelalte accepții ale formei – forma în sens de contur, de proporție a părților ori de aspect exterior – dar accentul este pus pe forma substanțială, pe esență, pe forma în sens filosofic. Forma, în înțeles filosofic, este modelul, tiparul, arhetipul ori structura intimă a lucrurilor. Spre deosebire de conținut care este „materia” unui lucru, forma este ideală, necorporală. Structura unui lucru nu este materială, ci ideală.

Raționamentul lui, în această privință, este destul de simplu: realitatea se organizează în unități organice. Există structuri ale realității sensibile, esențe, care sunt forme de organizare, în care sunt ierarhizate și dispuse lucrurile. Aceste structuri ale realității materiale nu sunt la rândul lor materiale, ci spirituale. Prin urmare, lucrurile care compun realitatea sensibilă sunt expresii ale tipurilor, ale esențelor care există nematerial și pe care lumea medievală le-a numit realități spirituale. Esențele preexistă lucrurilor sensibile pentru că ele sunt modele, arhetipuri. Cum mai spuneam, Dumnezeu nu a creat fiecare lucru individual, ci modele, formele acestora.

Toma este un metafizician, un filosof interesat de determinarea realității care stă dincolo de universul naturii sensibile. Cu alte cuvinte, Toma vrea să determine formele universale, nepieritoare, care într-un fel sau altul sunt prezente în substanțele sensibile, pieritoare. Raționamentul lui Toma este convingător și astăzi. Orice lucru sensibil se deosebește de alt lucru sensibil prin formă. Dar forma nu este ceva corporal. Forma este un fel de *putere*, capacitatea de a ține un obiect în identitate cu el însuși. De reținut că identitatea provine din *identitas*, un cuvânt compus din pronumele *id*, care înseamnă „sine”, și substantivul *ens*, „ființă”. Identitatea este așadar, *ceea ce se manifestă în sine și se manifestă existând*. Deci, identitatea este esență, formă, Toma, cum mai spuneam, gândește aristotelic, plecând de la grecescul *evlos*. Și acest verb desemna ceea ce este înăuntru, interiorul sau conținutul unui lucru, ceea ce îl face să fie ceea ce este și nu altceva. În concluzie, forma substanțială ține de ceea ce e înăuntru, de tot ce este în identitate cu sine și se manifestă în afară, ca existență.

Am putea înțelege mai bine subtilitățile gândirii lui Toma dacă avem în vedere omul. Forma de om este dată de sufletul lui. El se manifestă înăuntru omului și îi conferă acestuia identitate cu sine. Tot astfel, prin analogie, trebuie să înțelegem și forma lucrurilor, un fel de „suflet” al lor, o „putere” care le ține în marginile proprii lor firi. Forma este un principiu vital,

București, Editura Humanitas, 2002, cap. „Problema existenței lui Dumnezeu”, pp. 59-76 și Anthony Kenny, *Thoma d’Aquino* București, Editura Humanitas, 1988, cap. „Ființa”, pp. 59-105.

un fel de energie internă, care este gândită prin analogie cu Dumnezeu, forma substanțială a lumii.

Dar forma substanțială a lucrurilor nu conferă numai identitate lucrurilor, ci și rațiunea lor de a fi, *scopul* pe care-l îndeplinesc. Fiind creație divină cu *scop*, întregul univers medieval era conceput ca animat. Universul este asemenea unui organism. Fiecare organ al acestuia îndeplinește o anumită funcție, un scop determinat. Întregul există prin faptul că părțile sale îndeplinesc funcții specializate. Lucrurile sunt toate orientate către Dumnezeu, către creator, respectiv către desăvârșire.

În consecință, forma substanțială conferă nu numai identitate lucrurilor, ci dezvăluie totodată și scopul pentru care acestea există. Dumnezeu, prin actul creației a stabilit, privitor la fiecare lucru, atât forma lucrurilor, cât și scopul pe care-l au de îndeplinit. Planul divin al lumii poate fi descifrat mai bine dacă corelăm forma substanțială a lucrurilor cu scopul lor. Din acest punct de vedere, forma oricărui lucru este adaptată la scopul său. De pildă, omul, prin esența, forma sa, prin sufletul său, este orientat către bine. Dumnezeu este cauza ultimă a omului, spune Toma, și în această orientare a lui trebuie să-i vedem esența. În fapt, întreaga lume este orientată către Dumnezeu, dar cel mai „aproape” de ființa divină este omul.

Dacă aplicăm acest mod de a gândi esența lucrurilor văzute ca forme substanțiale la estetică, nu ne vom mira de ce Toma este cel mai de seamă teoretician al domeniului din întreg Evul Mediu. Într-o lume dominată de ierarhia instituită de cele două adverbe ontologice *Dincolo* versus *Aici*, în care frumosul autentic era *doar* frumosul inteligibil, Toma impune ideea că lucrurile sensibile posedă o frumusețe *intrinsecă*. Lucrurile sensibile sunt frumoase prin ele însele, prin forma lor. Ele nu primesc frumusețea de undeva din exteriorul lor, ci din esența lor lăuntrică, din „sufletul” lor. Pe scurt, unele lucruri sensibile sunt frumoase prin chiar *esența* lor. Or, dacă acestea sunt frumoase prin esența lor, atunci scopul pe care-l urmăresc ține de propria lor interioritate, de ceea ce sunt. Prin urmare, frumusețea devine chiar scopul pe care-l îndeplinesc aceste lucruri în lume. Și dacă Dumnezeu a creat lucruri care sunt frumoase prin esența lor, atunci plăcerea pe care ne-o procură nu mai trebuie să fie hulită. Prin urmare, plăcerea este un bine și nu un rău. Dumnezeu însuși ne-a îndemnat să ne bucurăm de plăcerea pe care ne-o provoacă lucrurile frumoase.

Concluziile lui Toma sunt, cum se remarcă, surprinzătoare. Dacă în lumea filosofiei grecești, formele, în sens aristotelic, erau invocate în contexte ontologice (ca proprietăți generale

ale lucrurilor) și gnoseologice (legate de mecanismele formale de cunoaștere), în Evul Mediu, Toma propune un înțeles estetic formelor artistotelice.

Formele substanțiale gândite estetic – inovația conceptuală capitală a lui Toma – au indus idei în contradicție cu viziune tradițională asupra raportului dintre artă și frumos. Pe de altă parte, frumosul poate fi predicat despre lucrurile sensibile. Lucrurile sunt frumoase prin esența lor, prin forma lor. Forma frumoasă este un principiu în sine și coagulează în jurul ei toate celelalte proprietăți ale lucrurilor. Pe de altă parte, Toma consideră că este legitimă asocierea dintre frumos și plăcere. Din moment ce există lucruri care sunt create pentru a ne face plăcere, atunci plăcerea nu este un rău. Cu astfel de idei, Toma se desparte de universul reprezentărilor medievale și se apropie de lumea Renașterii.

Cum arată și Umberto Eco⁴¹⁸, Toma face un pas hotărâtor către Renaștere întrucât legitimează folosirea rațiunii ca instrument de cunoaștere, atunci când este vorba despre universul faptelor sensibile. Cu toate că rațiunea este supusă credinței, ea își exercită puterile în mod autonom pentru a înțelege lumea faptelor vizibile și, totodată, lumea faptelor omului. Rațiunea apelează la mijloacele ei „modeste”, la facultatea critică de judecare și la raționament. Prin urmare, alegoria și simbolul rămân privilegiate în a înțelege lumea de *Dincolo*. Pentru înțelegerea lumii de *Aici*, rațiunea este suficientă. Renașterea nu va face decât un mic pas înainte, atunci când va despărți discursul teologic de cel științific. Abia atunci se vor fi creat premisele unificării ideii de artă cu ideea de frumos.

Importanța ideilor estetice ale lui Toma trec dincolo de interesul pur filosofic. Aceste idei pe care trebuie să le încadrăm, cum spuneam, în curentul ideatic specific scolasticii, vor influența practicile artistice legate de ceea ce numim astăzi stilul gotic.

V. Condiția artei și artistului în lumea medievală. Reprezentări teoretice.

1. Artele liberale - precizări terminologice și conceptuale

Modul în care a fost reprezentată *teoretic* arta în lumea Evului Mediu creștin este influențată, în bună măsură, de concepțiile specifice Antichității elenistice și romane⁴¹⁹. Romanii au tradus grecescul *téchnē* cu termenul de *ars*, „îndemânare”, operație care a implicat, în ordine semantică, atât o pierdere, cât și un câștig. Pe de o parte, prin traducere s-au pierdut o parte dintre

⁴¹⁸ Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, ed. cit., cap. „Thoma d'Aquino și lichidarea universului alegoric”, pp. 91-96.

⁴¹⁹ Vezi Henri-Irénée Marrou, *Patristică și umanism*, București, Editura Meridiane, 1996, cap. „Artele liberale în antichitatea clasică”, pp. 25-50.

sensurile conferite de limba elină și de multiplele și subtilele dezbateri filosofice. Pe de altă parte, actul traducerii lui *téchnē* cu *ars* a însemnat conferirea de noi sensuri rezultate din mentalitatea romană orientată pragmatic⁴²⁰. Cu toate acestea, sensurile dominante ale lui *téchnē* s-au conservat în cuvântul *ars* chiar și atunci când el a fost asociat cu epitetul *liberale*. Simplu spus, ideea de *arte liberale* care a dominat atât lumea romană, cât și cea creștină până târziu în Renaștere sunt de proveniență grecească.

Atitudinea depreciativă a vechilor greci față de munca fizică, de efortul ce implică consum de energie musculară a constituit, cum știm, un criteriu de tipologizare a artelor. Astfel, aceștia distingeau între artele libere și artele servile. Cele care nu implicau trudă, efort fizic, erau libere. Muzica, de pildă și, mai târziu, pictura au fost considerate de unii ca fiind arte libere. Arhitectura și sculptura erau considerate arte servile. Și Platon și Aristotel împărtășeau acest mod de a vedea lucrurile.

Stoicii greci, și pe urmele lor, cei romani, împărțeau artele în *vulgares* (comune), în categoria cărora intrau toate îndemănările ce implicau efort fizic, și *liberales*, cele care erau rodul activității intelectului, gândirii. „Posidonius zice că sunt patru feluri de arte: artele vulgare și josnice, artele de agrement, cele educative și cele liberale. Artele *vulgare* sunt meseriile manuale care au ca scop ușurarea traiului; la acestea nu găsești nici umbră de demnitate sau de frumusețe. Arte de *agrement* sunt acelea care au ca scop desfătarea ochilor și urechilor. Artele *educative* sunt acelea care au ceva asemănător cu artele liberale propriu-zise... *Liberale* însă, sau ca să mă exprim mai bine, libere, nu sunt decât artele al căror scop este virtutea.”⁴²¹

Celebrul medic roman de origine greacă Galenus a asociat acestei tipologii a artei distincția dintre artele *meșteșuguri* și artele *intelectuale*. În categoria artelor intelectuale includea următoarele preocupări științifice: retorica, geometria aritmetica, dialectica, astronomia,

⁴²⁰ „Romanii erau un popor care au cultivat rațiunea practică, adică rațiunea strâns legată de acțiunea strict reglementată. Spre deosebire de lumea greacă, a diferențelor de la cetate la cetate, lumea romană era o societatea contractualistă. Totul era reglementat. Acțiunea înseamnă o dezvoltare și reglementare a comportamentului exterior al omului, o reflecție asupra posibilității aplicării moralității eficiente la viața practică. Așa se explică orientarea culturii latine către ceea ce poate fi reglementat, către drept, justiție, civism și morală. Omul roman era un om pragmatic și ritualist. Religia ilustrează din plin această orientare. Nici o urmă de mistică. Accentul cădea pe elementele sociale al religiei, pe reglementarea și comportamentul cerut de organizarea cultelor. Funcțiile religiei erau integrative: sociale și politice. Așa se explică de ce timp de secole a dominat cultul împăratului, un cult care nu avea nimic esoteric în el. Omul roman a cultivat o artă asemeni lui. Domeniul în care au excelat a fost arhitectura și în care, tehnic vorbind, i-au întrecut pe greci. Nu întâmplător cea mai evoluată artă este teatrul, iar dintre științe retorica, ce beneficia de tratate care furnizau reguli și tehnici ale elocinței pentru că romanii preferau să vadă cu ochii lor desfășurarea ficțiunii, și nu să și-o imaginezeze în urma lecturii unor opere literare.” (Cf. Eugen Cezek, *Istoria Romei*, București, Editura Paideia, p. 84)

⁴²¹ Seneca, *Scrisori către Luciliu*, București, Editura Științifică, 1967, *apud* Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, ed cit., p. 295.

gramatica și muzica. Aceste arte intelectuale erau considerate ca fiind fundamentale în educație, indiferent de „specializarea” aleasă ulterior. Constatăm că artele vizuale nu sunt considerate intelectuale, ci arte ale meșteșugului.

Pentru lumea grecească clasică, dar mai ales elenistică, artele liberale erau considerate *enkyklios paideia*, un fel de „tur de orizont” intelectual formativ în lumea științelor. Omul liber, cetățeanul, filosoful trebuie să cerceteze *propedeutic* aceste discipline. Mai precis, înainte de a întreprinde studiile filosofice obligatorii în formația intelectuală, omul liber trebuia să parcurgă mai întâi domeniul artelor liberale care confereau o educație enciclopedică. Sugestiile etimologice sunt lămuritoare. În grecește *kyklos* însemna „cerc”, deci avem de-a face cu o educație *în cerc* – parcurgerea tuturor disciplinelor prinse în sistemul unic al cunoașterii. După parcurgerea acestui ciclu formativ de „arte ciclice”, în „cerc”, mintea era capabilă, gândeau anticii, să opereze cu abstracții filosofice și realități inteligibile.

Artele liberale sunt libere pentru faptul că ele nu vizau nici un interes particular, material. Acestea sunt libere de constrângerile vieții materiale și, cum spunea Posidonius, scopul cultivării lor este atingerea *virtuții*. Prin urmare, artele liberale nu se referă la artă în sensul în care gândim noi lucrurile, ci la învățământ, la formarea intelectuală. Prin artele liberale se urmărea atingerea unui ideal intelectual, o anumită modelare a minții și nu o educație artistică în sensul în care noi gândim astăzi arta.

Aceste înțelesuri ale artei și distincțiile aferente ei au pătruns în cultura Evului Mediu prin Augustin care, înainte de convertire, le-a teoretizat și le-a conceput în acord cu tradiția: artele liberale sunt propedeutice, ele pregătesc mintea și sufletul tânărului înainte de a studia filosofia⁴²².

Sapientia desemna cu un cuvânt întreaga cultură și învățătură de la sfârșitul Antichității latine și începutul Evului Mediu. Căutarea înțelepciunii era considerată drept cea mai înaltă formă de viață din câte poate să aleagă sufletul omenesc. Dobândirea înțelepciunii era considerată cea mai înaltă virtute, iar artele liberale pregăteau împlinirea acestui ideal. Prin urmare, *studium sapientiae*, studiul filosofiei (înțelepciunii) era idealul formativ pe care îl propunea Augustin înainte de convertire.

După convertirea sa la creștinism, adică după redefinirea idealului de umanitate – substituirea idealului căutării înțelepciunii cu cel al dobândirii mântuirii – Augustin redefineste poziția artelor liberale în conștiința creștină. Astfel, cu unele rectificări, Augustin păstrează

⁴²² Marrou Henri Irénée, *Sfântul Augustin și sfârșitul culturii antice*, Editura Humanitas, București, 1997, cap. III, pp. 181-199.

disciplinele care compuneau artele liberale, dar le „convertește” la creștinism. *Cultura creștină*, studiul Bibliei, înțelegerea *rațională* a tainelor credinței, cultivarea iubirii, a umilinței și a tuturor valorilor creștine sunt recomandate acum de Augustin în lucrarea *De docta christiana*. Deci învățătura creștină este primordială prin raportare la învățătura lumească. Știința și cultura creștină care aprofundează datele revelației este singura cultură legitimă. Ea subordonează intereselor ei toate celelalte domenii ale învățării – pe unele le elimină ca fiind nocive, iar pe altele le „creștinează”.

Am insistat asupra acestui înțeles al artei pentru că în Evul Mediu distincția dintre artele liberale și artele vulgare, numite și mecanice⁴²³, este fundamentală pentru înțelegerea *Weltanschauung*-ului formativ creștin. Structura acestuia este fixată în istoria creștinismului apusean, urmând sugestiile lui Augustin, apoi cele ale lui Boethius, filosoful care grupează cele șapte arte liberale în două cicluri de instruire. Primul ciclu este numit *trivium* (cele trei căi) și cuprindea grupul de discipline literar-filosofice: gramatica, retorica, dialectica. Urma cel de-al doilea ciclu, *quadrivium* (cele patru căi), constituit din discipline matematice: aritmetica, geometria, astronomia și muzica (știința raporturilor matematice dintre sunete). Artele liberale devin discipline formative obligatorii odată cu reforma învățământului inițiată de Carol cel Mare prin Alcuin din York și sunt cultivate, cu mici schimbări, și în Renaștere. Trebuie subliniat că și în Evul Mediu artele liberale erau propedeutice ca și în Antichitate. Numai că ele erau propedeutice la studiul teologiei, dreptului și medicinei, domenii care se studiau în universitățile medievale, cum am spune noi astăzi, în învățământul superior.

2. Condiția artelor vizuale în Evul Mediu

În Evul Mediu prin termenul *ars*, fără alt calificativ, se înțelegea exclusiv domeniul artei de gen superior, artele liberale, disciplinele *științifice* ale vremii și nu domeniile creației artistice

⁴²³ Expresia „arte mecanice” ilustrează foarte bine mentalitatea religioasă medievală. Cuvântul „mecanic” este un derivat de la *moechor*, care înseamnă „adulter, acțiunea de a săvârși adulterul”. Prin urmare, este o acțiune condamnată, întrucât ea încalcă Decalogul și una dintre cele șapte taine: căsătoria. În căsătorie, sufletele unite pe pământ sunt unite și în ceruri. De aici și interdicția creștină a divorțului. Cel care se îndeletnicește cu meșteșugurile, cu orice formă de activitate manuală, săvârșește un fel de adulter, pentru că menirea omului este să se ocupe primordial cu lucrurile spirituale și nu cu cele materiale. Or, îndreptarea intelectului către activitatea materială este similară unui adulter. În loc ca el să fie îndreptat către propria cauză, către cultivarea credinței și a virtuților creștine, intelectul „trădează”. El se îndreaptă către lucrurile materiale. Intelectul se comportă adulterin. Spre deosebire de artele mecanice, artele liberale sunt libere pentru că intelectul se bucură de libertate. În artele mecanice, adulterine, intelectul își împrumută în acțiunea sa lucruri exterioare lui, substanțe materiale, vulgare, în vreme ce în artele liberale intelectul acționează prin sine. El își păstrează noblețea și fidelitatea față de sine și nu „trădează” ca în cazul artelor mecanice.

așa cum le considerăm noi astăzi. În mod normal, ne-am aștepta, prin raportare la principiul terțului exclus, ca toate celelalte activități ce implicau talent și îndemânare, inclusiv meșteșugurile de toate felurile, să fie prezente în diversele tabele la capitolul arte *vulgare* sau mecanice. Ei bine, nu este așa. Contrar înclinației minții omului medieval de a respecta legile logice ale gândirii chiar și atunci când se plasa în domeniul tainic al credinței, de regulă artele vizuale, în înțelesul de astăzi, nu puteau fi încadrate cu certitudine. Există o fluctuație evidentă de-a lungul istoriei. Astfel, artele vizuale erau plasate când la capitolul arte liberale, când în tabelul artelor vulgare. Au existat situații în care aceste arte nu figurau în nici o listă ca și cum ar fi fost inexistente.

Cum se explică acest fapt contradictoriu? Desigur, invocând polaritatea *Weltanschauung*-ului creștin, imposibilitatea reconcilierii depline a realităților pe care le desemnau cele două adverbe *Dincolo* versus *Aici*.

Artele liberale erau libere, pentru a-l cita din nou pe Posidonius, pentru că ele vizau cultivarea virtuților, pregătirea necesară pentru a dobândi învățătura creștină predată *oral*. Este surprinzător pentru noi, cei care identificăm cultura cu cuvântul scris, să aflăm că în întregul Ev Mediu învățământul era oral, că existau învățați care nu știau să scrie⁴²⁴. Nu trebuie să uităm un fapt elementar. Cultura medievală este o cultură a manuscriselor și nu a cărții. Lectura acestor manuscrise nu se realiza în tăcere, ci cu *glas tare*, fapt care conducea la formarea unei sinestezii, adică la o interacțiune între vizual și auditiv, pierdută odată cu inventarea tiparului în Renaștere. Preeminența culturii orale, auditive, pentru majoritatea covârșitoare a oamenilor și a integralității vizual-auditiv pentru pătura cultă, reprezintă una dintre caracteristicile majore ale sensibilității artistice ale omului medieval.

Modelarea minții omului medieval era diferită de a omului modern și pentru faptul că oralul, *auditivul*⁴²⁵ și, asociat acestuia, *unitatea sinestezică auz-văz* dețin un rol dominant. În

⁴²⁴ „Oricât de onorate erau cărțile, scrierile nu dețineau decât un rol secundar, rolul de prim-plan era acordat cuvântului rostit. Omul medieval se instruia ascultând. Încheierea unei înțelegeri între două părți nu era marcată printr-o semnătură pusă pe un act scris, ci de angajamentul *verbal* luat în fața unor martori. Un examen la universitate, care conferea un titlu sau un drept, nu era o teză scrisă, ci discuție, o dezbateră publică... Predica ținea un rol extrem de important în lumea medievală, – și era ținută peste tot, în biserici, în piețe, la bălciuri sau la răspântia drumurilor. O predică acționa considerabil asupra mulțimii; putea mobiliza numaidecât o cruciadă, putea să propage o erezie, putea să dezlănțuie o răscoală.” (Cf. Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. VI, București, Editura Vestala, pp. 155-156)

⁴²⁵ Prin raportare la celelalte simțuri, auzul este privilegiat. Biblia este cuvântul lui Dumnezeu. Apostolul Pavel spune textual: „Credința vine prin auz, iar auzul din cuvântul lui Dumnezeu” (Romani 10, 17). Cunoscutul episod cu Toma necredinciosul subliniază primordialitatea credinței față de văz. „Pentru că m-ai văzut, Tomo, ai crezut, fericii cei care nu au văzut și au crezut” (Ioan 20,29). Cum se știe, Iisus Hristos nu a scris nimic. Prin cuvântul său, El s-a adresat tuturor oamenilor și le-a transmis mesajul esențial: omul poate dobândi mântuirea numai prin credință. Toată

modelarea minții omului modern un loc fundamental l-a avut tiparul. În schimb, modelarea minții omului medieval s-a realizat sinestezic, *oral*, prin cuvântul rostit, și prin imagine. Revenind, pentru a ilustra sinestezia auz-văz și asocierea simbolurilor dobândite separat, dar percepute ca un tot, vom face apel la manuscrisele anluminat, „sursa majoră a iconografiei creștine în Evul Mediu”⁴²⁶. Cum se știe, încă din Antichitate, utilizarea pergamentului a permis apariția „cărții” legate. *Codex*-urile, cartea legată, obținută prin asamblarea mai multor „caiete” din piele, erau îmbrăcate în plăci de fildeș sau metal prețios, ilustrate cu numeroase *viniete* inserate în text care transpuneau *vizual* cele mai mici detalii ale scriiturii. Astfel, existau manuscrise anluminat în care numai pentru Geneza, prima carte a Bibliei, erau peste 300 de ilustrații. Citirea cu glas tare concomitent cu vizualizarea imaginilor crea în sufletul lectorului stări de înaltă elevație spirituală. Treptat, imaginea devine o afirmare a dogmei sau un comentariu teologic la fel de important ca și textul scris.

Prin urmare, cu toate că artele vizuale împărtășeau oarecum același scop cu artele liberale, anume tot o dobândire a virtuții, dar prin mijlocirea educativă a imaginilor, ele nu au fost acceptate în corpusul acestora din cel puțin trei motive. În primul rând, pentru că producerea imaginilor implica o activitate de îndemânare fizică, anumite mișcări ce apropiu aceste arte de meșteșugurile vulgare, mecanice. Apoi, pentru faptul că artele vizuale nu operau cu abstracții. Ele fiind legate de ceea ce este material și figurativ, de o formă corporală, nu puteau fi trecute în rândul artelor vizuale, care erau prin excelență arte intelective. În sfârșit, studiul artelor liberale era legat de mântuire. Artele liberale îl pregăteau pe creștin să se înalțe la ceruri. Or, Părinții Bisericii, deopotrivă greci și latini, au detectat înclinația naturală a artiștilor de a produce opere urmărind frumusețea aspectului exterior, forma și ornamentul. Statuile erau atât de frumoase încât oamenii au ajuns să le adore, spune un istoric antic. Înclinația naturală spre idolatrie a oamenilor a fost consemnată de mai multe ori în Biblie⁴²⁷, ceea ce i-a determinat pe Sfinții Părinți să nu includă pictura și sculptura printre artele liberale. Prin urmare, artele vizuale nu puteau avea statutul de arte liberale pentru că prin frumusețea lor produc desfătare, plăcere, ceea ce îl îndepărtează pe credincios de valorile morale.

cultura păgână devine astfel inutilă. Mai mult chiar ea este o rătăcire, o amăgire. În Biblie există doar o referință la filosofie, sinteza înțelepciuni păgâne, și aceasta este negativă. Luați aminte ca nu cumva, cineva să facă din voi cu filosofia o pradă, prin deșarta înțelepciune care vine după tradiție cu stihile lumii și nu cu Hristos (Apostolul Pavel, Epistola către Coloseni, 2. 8). Dar cuvântul este mijlocit de vedere. Dumnezeu a vorbit oamenilor prin Iisus întrupat. Iisus s-a arătat apostolilor, iar la faptele sale au fost vizibile. Prin urmare, chiar credința de întemeiază pe auz și văz.

⁴²⁶ Cf. *Istoria vizuală a artei*, ed. cit., p. 130.

⁴²⁷ Vezi, Ieșirea, 32, 4-8.

Caracterul acesta ambiguu al artelor vizuale proveneau din faptul că ele se situează *în interval*, în spațiul dintre cel două lumi decupate de adverbele *Dincolo* versus *Aici*. Ele aparțin deopotrivă, în același timp și sub același raport, atât lumii de *Dincolo*, cât și lumii de *Aici*. Fiind abilitate și cunoaștere, artele vizuale erau asemănătoare artelor liberale, adică posedau *universalitate*. În dublu sens. În primul rând, ele sunt un semn, un *substitut*, al lumii de *Dincolo*, a lumii inteligibile. Apoi, artele vizuale produc mesaj *universal*, accesibil oricui. Imaginea este universală. Toți oamenii înțeleg, fără pregătire, natural și instantaneu mesajul artelor vizuale. Pe de altă parte, arta aparține lumii de *Aici*. Și tot în dublu sens. Ea este, în primul rând, legată de corporal, de frumosul sensibil, de ceea ce este materie. Pe de altă parte, artele vizuale sunt copii, *mimesis*-uri, ale lumii de *Aici*.

Suspiciunile legate de artele vizuale au fost exprimate de Augustin într-un mod plastic: imaginile îl leagă pe om de obiecte și îl depărtează de creator. Cu toate aceste reticențe, biserica nu numai că a tolerat (ceea ce în fond nu poate fi interzis) prezența imaginilor, a formelor frumoase în viața cotidiană a omului, dar a trasat și canoane ale artei.

Statutul artei este surprins de Tatarkiewicz în cuvinte demne de reținut: „Arta trebuia să-i prezinte pe sfinți, ca modele de imitat pentru oameni, și evenimente de seamă ca mărturii ale harului și minunii Domnului. Din acest motiv, arta a dobândit caracteristici pe care nu le avusese în Antichitate. Deoarece avea de înfățișat pilde de bunătate și de atestat adevărul, ea a devenit ilustrativă și didactică. Trebuie nu numai să înfățișeze adevărul, ci și să-l propovăduiască și să-l propage; astfel funcțiile ei nu mai erau doar cognitive, ci și educative.”⁴²⁸

Prin urmare, zămisirea și aprecierea operei de artă în Evul Mediu era subordonată credinței. Arta, cum arată și Toma, era *asociată cunoașterii* și nu plăcerii, satisfacției estetice, artistice. Pentru omul medieval imaginea ținea loc de cuvânt rostit. Imaginea este în acest înțeles *cuvântul întrupat*. Dumnezeu este Cuvântul, iar prin întruparea sa în Iisus Hristos, acesta devine imagine. Dumnezeu s-a arătat prin Fiul sub chip simbolic, dar și omenesc. Cum mai spuneam, cuvântul rostit și imaginea devin împreună alegorie, alcătuiesc un imperiu alegoric plin de *paradoxuri logice* despre care vorbesc toți cercetătorii Evului Mediu.

Simplu spus, paradoxurile culturii și artei creștine medievale aici își au sorgintea, în epifanie, în arătarea lui Dumnezeu, în Întruparea lui Dumnezeu în realități care nu sunt în mod *nemijlocit* EL (logos, cuvânt rostit și imagine), fapt exprimat de Bernardino din Siena (1380–

⁴²⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, ed cit., p. 33.

1444) în cuvinte memorabile: „Creatorul în făptură, ne-închipuitul în chip, nerostitul în spunere, neexplicatul în vorbă, nevăzutul în viziune.”

Spre deosebire de Antichitate unde artiștii nu țineau cont în nici un fel de opiniile filosofilor – recomandările lui Platon în materie de artă nu au fost luate în serios de practicienii artei, ci doar de teoreticieni – în Evul Mediu exercitarea artei era sub controlul bisericii⁴²⁹.

Arta medievală ilustrează consecvența cu sine a omului medieval. Suprema aventură a omului este una de natură spirituală, întâlnirea cu Dumnezeu, iar arta *poate* doar mijloci această întâlnire. Arta este deci *mijloc*, și nu scop. Abia Renașterea îi schimbă statutul artei. Din mijloc în atingerea unor scopuri de natură spirituală, ea este transformată în scop în sine. Menirea artei este să placă, să producă bucurie de a trăi. Pe scurt, arta îndeplinește o funcție hedonică și în această funcție constă și scopul ei. În schimb, pentru omul medieval, cine întârzie în lumea plăcerii, a esteticului sensibil, riscă să rateze mântuirea. Arta nu conduce la mântuire, nu are funcție soteriologică. Din cauza aceasta nu se află în prim-planul vieții. Arta, prin frumusețea ei, te poate rătăci, te depărtează de la virtuți. Nu strălucirea podoabelor trebuie cultivată, ci edificare de sine. Nu frumosul lumesc se află în prim-plan, ci frumosul divin. Or, cine și-ar fi permis o deturnare de la scopul fundamental al vieții pe acest pământ?

3. Estetica artelor vizuale

La începuturile creștinismului, viziunea grecească, păgână, asupra frumosului inteligibil și a legăturii acestuia cu frumosul sensibil este respinsă *ab initio* pentru că fundamentele ei sunt pederastice⁴³⁰. Ne reamintim că pentru greci contemplarea frumosului în sine prilejuit de dorința pentru un trup frumos este un scop al vieții⁴³¹. Cum am remarcat, pentru creștini arta nu poate îndeplini aceste funcții. Creștinul prețuiește frumusețea interioară, valorile pasive și proiective – pacea, supunerea, cumpătarea, răbdarea, bunătatea, nădejdea etc., și nu frumusețea exterioară asociată *ne varietur* cu seducția, slăbiciunile trupești, pe scurt cu plăcerea carnală.

⁴²⁹ În paranteză fie spus, ideea că arta se autodetermină estetic nu rezistă la o analiză istorică. Fundamentele artei nu sunt la rândul lor artistice, ci politice, sociale și culturale. Nu programele estetice își spun ultimul cuvânt în orientarea creației artistice, ci cele extra-estetice. Platon a întreprins o critică a artei nu din interiorul ei, deci nu din unghi estetic, ci din exterior. Critica lui este moral-politică. El aplică un ideal politic asupra artei. Evul Mediu aplică artei un program spiritual.

⁴³⁰ Vezi Andrei Cornea, *Pederastie și homosexualitate la Atena*, în vol. Platon. *Filosofie și cenzură*, București, Editura Humanitas, 1995, pp. 80-86, și Petru Creția, *Despre iubire (Studiu introductiv la Banchetul)*, în vol. *Studii filosofice*, București, Editura Humanitas, 2004, pp. 128-193.

⁴³¹ Vezi Platon, *Banchetul*, fr. 211d, „Aici este, iubite Socrate, grăi străina din Mantinea, tocmai aici e rostul vieții noastre. Căci dacă viața merită prin ceva s-o trăiască omul, numai pentru acele merită, care ajunge să contemple frumusețea însăși.”

Prin urmare, este respins și frumosul sensibil păgân, frumosul legat de obiectele frumoase ori de diversele forme de manifestare artistică, pentru că el producea trăiri, pasiuni și plăceri care-i perturbau pe oameni de la cultivarea virtuților. Însă, odată cu trecerea timpului, se instaurează o anumită îngăduință generată de încercarea erudiților creștini de a dirija trăirile provocate de artă către formele superioare de viață spirituală. Frumosul fizic este, după o expresie deseori folosită, *teologie colorată*, iar arta aferentă lui reprezintă un mod de a-l arăta pe Dumnezeu prin imagine. Imaginea, *cuvântul întrupat*, este, de cele mai mult ori, la concurență cu cuvântul *rostit*. Ambele însă, cuvântul *rostit* și imaginea, cum spuneam, au modelat, prin sinergia lor, mintea artistului, dar și a teoreticianului artei în Evul Mediu.

Statutul teoretic incert al artelor vizuale se reflectă și în faptul că în întregul Ev Mediu nu s-a elaborat un tratat specific așa cum Antichitatea a realizat-o, de pildă, prin Aristotel. Cu toate acestea, pot fi extrase *indirect*, din două surse principale, reprezentările teoretice asociate artelor plastice. Pe de o parte, textele filosofice și teologice, cronicile și diversele aprecieri ce au vizat artele vizuale constituie, desigur, sursa principală de reconstituire a teoriei artelor vizuale. Pe de altă parte, realizările artistice efective „trădează” o anumită viziune teoretică, o concepție asupra artelor vizuale⁴³². Desigur că istoria și teoria artei se apleacă asupra teoriei incorporate de realizări artistice efective prin acte de interpretare a limbajului plastic, a iconografiei sau stilisticii picturale. Estetica are în vedere mai degrabă prima categorie de resurse interpretative.

Interesant de știut, medievalii atunci când vorbeau despre frumos o făceau în contextul operelor produse de artele vizuale. Frumosul era pus, așa cu procedau și grecii, într-o relație cu lumea vizibilă. Frumosul sensibil, vizibil, ținea de lumea obiectelor frumoase create de artiștii plastici, fiind extrem de prețuite de omul medieval⁴³³.

⁴³² Vezi Erwin Panofsky, *Arhitectură gotică și gândire scolastică*, București, Editura Anastasia, 1999, o lucrare clasică în teoria artei care analizează modul în care scolastica a influențat arhitectura gotică. Panofsky argumentează că arhitectura gotică, dincolo de alte determinări de ordin practic, este transpunerea arhitecturală a dorinței teologilor din perioada medie a scolasticii de a sistematiza și armoniza summele sentențiare, greoaie și opace, ale ilustrațiilor predecesori. Cu alte cuvinte, trecerea de la stilul arhitectural romanica la cel gotic este reproducerea în alt plan a trecerii de la Petru Lombardus la Toma d'Aquino. Ca și stilul gotic, scolastica se întemeia pe tradiție. Arta gotică păstra proporțiile tradiționale; gândirea scolastică se baza pe concordanța autorităților. Apoi, orientarea către realism și estomparea elementelor de idealism.

⁴³³ Această prețuire poate fi pusă în evidență de terminologia estetică extrem de bogată. „Frumosul vizibil primea diferite nume... Cel mai adesea era numit *pulchritudo*, dar se întrebuințau și alte nume ca *formositas* sau *speciositas*, care însemna *fință corect formată* sau alcătuire frumoasă. *Venustus* avea o nuanță specială și desemna fie atractivitatea, farmecul, aspectul grațios, fie magnificența și bogăția aparenței. *Decor* era înrudit cu *decorum decens*, desemnând ceea ce este adecvat, conform unei norme și, prin urmare, perfect... *compositio* denumea frumosul pur formal al construcțiilor. (Cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, ed cit., p. 223)

Arta medievală este legată intim de biserică. Nu există cuvinte pentru a sublinia rolul cultural și civilizațional fondator al bisericii în condițiile prăbușirii civilizației orășenești latine. În lumea occidentală, biserica rămâne în fostele orașe singura structură administrativă, iar noile așezăminte încep cu construirea lor. Ea a reușit să impună idealul moral legat de mântuirea sufletului unor popoare care trăiau din cuceriri sângeroase și pradă. Astfel, pe ruinele fostului Imperiu Roman, episcopii (re)construiesc bazine, baptisterii sau ospicii. Înființarea unor școli episcopale sau monastice permit salvarea culturii clasice și a limbii latine. Într-o societate analfabetă, în care populația se exprimă în dialecte amestecate, biserica și limba latină au avut singurul rol unificator. Biserica impune încă de timpuriu propria sa concepție despre artă. Dacă arhitectura se inspiră din construcțiile civile romane, statuarea prea legată de cultele păgâne este interzisă.

În fazele de început, modelul teoretic greco-latin a fost imitat în toate chipurile. Ideea de originalitate și paternitate a ideilor a lipsit cu desăvârșire acestei lumi⁴³⁴. Pe măsură ce arta vizuală creștină se maturizează și devine mai rafinată se produc și primele inovații conceptuale importante și, totodată, sunt alimentate și o serie de dispute teoretice. Contrar opiniei comune ce consideră că, în materie de creativitate teoretică, Evul Mediu nu a excelat, „cultura medievală are simțul inovației, dar se silește să o ascundă sub învelișurile repetării, contrar culturii moderne care simulează inovarea și atunci când repetă”⁴³⁵.

Au existat, cum spuneam, o serie de controverse teoretice legate de administrarea tradiției păgâne și de mesajul creștin al artei. Punctele de vedere contrare erau exprimate, de regulă, de teologii erudiți care rafinau continuu învățătura creștină în concordanță cu principiile ce au fundat întemeierea diverselor ordine religioase. Prin urmare, o bună cunoaștere a acestor controverse implică o precunoaștere a principiilor cultivate de ordinele călugărești care își disputau între ele întâietatea și fidelitatea față de credință. Repetăm încă o dată! Disputele estetice în Evul Mediu au fost formulate în limbajul teologiei. Ele s-au consumat în interiorul *Weltanschauung*-ului creștin, în universul limbajului teologic și nu într-un univers conceptual specific numai esteticii⁴³⁶.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 10, „Evul Mediu este o epocă a autorilor care se copiau în lanț, fără a se cita... într-o epocă a culturii manuscrise – cu manuscrise greu accesibile – copierea acestora era unicul mijloc de a face posibilă circulația ideilor. Nimeni nu se gândea că aceasta ar constitui o infracțiune; trecând din copie în copie, adesea nimeni nu mai știa cui îi revine paternitatea unei formulări și, la urma urmei, se considera că dacă o idee este adevărată, ea aparține tuturor... medievalii... gândeau că originalitatea este păcatul trufiei...”

⁴³⁵ Umberto Eco, *Arta și frumusețea în estetica medievală*, București, Editura Meridiane, 1999, p. 9.

⁴³⁶ Vezi Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, ed. cit., pp. 225-244.

Problema estetică fundamentală a artei pe care au dezbătut-o sute de ani erudiții medievali poate fi rezultată în întrebarea: Dacă artele vizuale trebuie prețuite *numai* pentru mesajul lor creștin, pentru referințele biblice, pe scurt pentru calitatea lor de a fi *teologie în culori*, sau și pentru frumusețea *sensibilă*, artistică, prin care transpare mesajul credinței? Cu alte cuvinte: În ce relație se află imaginile care transmit mesajul credinței și idealul mântuirii cu frumosul sensibil, cu ceea ce produce plăcere și încântare?⁴³⁷

De-a lungul timpului s-au formulat multiple răspunsuri care pot fi grupate, desigur făcând abstracție de nuanțe, în două mari grupe.

În prima grupă îi putem plasa pe adepții esteticii negative: artele vizuale trebuie să minimizeze prezența frumosului sensibil pentru că acesta se adresează simțurilor și stimulează cultivarea valorilor lumești. În acest caz, arta creștină ar fi deturnată de scopurile ei firești și ar cădea în păcatele artelor făurite de păgâni. Din cea de-a doua grupă fac parte adepții esteticii pozitive, optimiste, care considerau că mesajul creștin este potențat cu cât operele de artă sunt mai frumoase. Sufletul creștinului trebuie elevat și pus permanent în situația să-și dorească mântuirea. Or, aceste trăiri pot fi provocate de grandoarea și bogăția casei Domnului, a bisericii, care sugerează aici, pe pământ cum va fi, dincolo, Raiul.

Fără să intrăm în amănunte, trebuie spus că această problemă fundamentală a luat diverse forme, între altele, cum mai spuneam, stabilirea unor reguli privind gestionarea trecutului păgân. Astfel, unii teologi erudiți considerau că arta păgână, în mod special sculptura, trebuie admirată pentru frumusețea ei, dar condamnată pentru mesajul ei păgân. Cum arată și Tatarkiewicz, primii creștini nu au dărâmat statuile zeilor greci sau romani, dar au asistat cu indiferență la degradarea lor. Mai târziu, unii învățați creștini considerau că statuile păgâne pot fi privite ca opere de artă, deci au o valoare estetică chiar dacă nu au valoare religioasă.

Apoi, o altă controversă legată de problema fundamentală a esteticii medievale: Cum trebuie să fie arhitectura? Simplă sau grandioasă?

Estetica negativă a diferitelor ordine religioase care doreau să trăiască așa cum au trăit primii creștini, considerau că lăcașul Domnului nu trebuie să aibă podoabe. Grandoarea și bogăția sunt forme ale vanității. Prin urmare, simplitatea estetică este recomandată ca fiind în acord cu actul credinței și nădejdiei mântuirii. „Picturile frumoase, diferitele sculpturi, toate împodobite cu aur, hainele alese și scumpe, tapiseriile minunate, lucrate cu mulțime de culori, ferestrele

⁴³⁷ Această formulare medievală ascunde de fapt una dintre cele mai importante teme de reflecție estetică: raportul între conținutul și forma artei. Este arta *doar* formă frumoasă?

împodobite și costisitoare, geamurile colorate cu safir, capele și odăjdii țesute cu aur, potirele din aur bătut cu pietre... toate acestea sunt cerute nu din nevoia folosinței lor, ci din pofta ochilor.”⁴³⁸

Dimpotrivă, estetica pozitivă, optimiștii, susțineau contrariul. De pildă, abatele Suger, cel care a inițiat reforma abației și a corului bazilicii Saint-Denis (sec. XII), primul monument de artă gotică în Europa, își justifica astfel opțiunile pentru ornament, frumusețe și bogăție: „Am împodobit altarul minunat ca operă și bogăție cu un basorelief demn de admirație pentru forma și materialul lui... Și deoarece prin tăcuta lucrare a văzului nu poate fi ușor înțeleasă din descrierea feluritelor materiale întrebuințate: aur, geme și mărgăritare – îmbinate pe înțelesul doar al învățaților – am făcut să fie explicat prin cuvinte scrise toată strălucirea plăcutelor alegorii. Desfătat de podoaba casei Domnului, de înfățișarea multicoloră a nestematelor, mă simt sustras grijilor exterioare și purtat de la cele materiale spre cele nemateriale, căci pioasa meditație mă îndeamnă a zăbovi în contemplarea feluritelor virtuți. Mi se pare că mă văd pe mine însumi așezat pe o străină întindere care nu era nici pe de-a întregul în întinarea lumii, nici cu totul în puritatea cerului și că, prin îndurarea lui Dumnezeu, mă puteam înălța în mod analogic din acea lume inferioară către acea superioară.”⁴³⁹

În ciuda dezbatelor și a varietății punctelor de vedere, forța esteticii medievale a constat în caracterul ei colectiv. Ceea ce s-a întâmplat în Evul Mediu este, prin analogie, similar cu comportamentul intelectual al savanților care lucrează în paradigma științelor mature. În ciuda diversității punctelor de vedere, a varietății etc. există un *acord unanim* în privința fundamentelor. Nimeni nu mai chestionează astăzi, în lumea fizicii de pildă, dacă principiul inerției este valid ori dacă legea a doua a termodinamicii nu este cumva falsă. Ca și în lumea științei actuale, unde progresul este colectiv, tot astfel și în lumea medievală, învățații creștini au lucrat în mod constant pe baza aceluiași postulate și cu aceleași intenții și scopuri. Sute de învățați, generație după generație, au rafinat postulatele creștine și au realizat un sistem uniform de gândire și sensibilitate și, ca un corolar, un acord între elitele intelectuale pe care nici o epocă nu l-a mai cunoscut. Impresia de monotonie vine din acest acord formidabil. Lumea medievală este monotonă nu pentru că este prin sine monotonă, ci pentru faptul că noi am pierdut simțul detaliului și a al subtilității. Noi nu mai avem acces la rafinamentele artei și esteticii pentru că ne raportăm altfel la timp. Timpul pentru lumea medievală se scurgea uniform. El începea odată cu

⁴³⁸ Pierre Abélard, *Epistola a opta către Heloisa*, apud, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, ed cit. p. 250.

⁴³⁹ Abatele Suger, *Frumusețea înalță cugetul către sfera imaterială*, apud, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, ed cit. p. 252.

creația și sfârșea la Judecata de Apoi. Omul nu se grăbea. Era bine așezat în timp. Omul medieval avea simțul eternității înscris în mintea și sensibilitatea lui și nu era interesat de economia de timp pe care noi vrem s-o facem. În consecință, diversitatea esteticii și practicii artistice medievale implică o unitate stilistică și modelare unică a minții. Acest element de unitate în diversitate a esteticii creștine poate fi pus în evidență prin câteva scurte considerații asupra celor două stiluri artistice caracteristice Evului Mediu matur: romanic și gotic.

Atât stilul romanic (secolele XI-XII), cât și stilul gotic (sec. XIII-XIV), ilustrează specificul esteticii creștine, unitatea și diversitatea ei, sensul și scopul vieții formulat în cadrele mentale ale *Weltanschauung*-ului creștin.

Astfel, arta vizuală din perioada Evului Mediu matur, în acord cu *Weltanschauung*-ul creștin a aspirat la proporții supraumane, supratereștre. Dimensiunile umane și normele naturale sunt părăsite sau adaptate principiilor esteticii teologice. Aceasta este, în fond, principala trăsătură a artei medievale. Omul și natura nu mai sunt teme de inspirație majoră în artă, ci ființa divină și lumea aferentă ei.

În raport cu această fundamentală sursă de inspirație arta creștină a pornit de la trei direcții estetice complementare: a) direcția iconoclastă, cea care susține, invocând interdicțiile biblice, că Dumnezeu nu poate fi reprezentat în nici un fel. Această direcție caracteristică creștinismului timpuriu a fost responsabilă, cum am văzut, de războiul icoanelor; b) Dumnezeu poate fi reprezentat *doar* simbolic, prin *semnele* care trimit către realitatea lui supranaturală. Această direcție este caracteristică tuturor perioadelor creștinismului și totodată, caracteristica de bază a artei Evului Mediu⁴⁴⁰; c) Dumnezeu poate fi reprezentat prin operele sale, prin formele creației sale. Această direcție începe să fie cultivată în perioada Evului Mediu matur și târziu și este specifică stilului gotic. Ea a generat o artă realistă creștină, caracterizată prin redări de forme corporale. „Realismul” creștin sintetizează în limbajul artistic plastic, unitatea dar și ierarhia celor două realități: corporală și spirituală⁴⁴¹. Este vorba, desigur, despre un realism „supravegheat” de

⁴⁴⁰ Simbolistica spiritualului și transcendentului domină configurația artelor vizuale. Biserica era trupul lui Hristos. Ferestrele, permițând intrarea luminii, îi simboliza pe Sfinții Părinți; colanele care susțineau clădirea îi simboliza pe episcopi. Bolta bisericilor simboliza cerul. Florile și copacii erau imagini ale faptelor bune ce creșteau din rădăcinile virtuții. Candelabrele aminteau de coroana vieții veșnice dobândite în Rai. Vezi Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, ed cit., pp. 210-225.

⁴⁴¹ „În conformitate cu filosofia timpului, *nu* se considera că arta trebuie să redea lumea reală de dragul ei însăși, ci ca să demonstreze că înțelepciunea și puterea Creatorului. Ea nu s-a oprit, așadar, la aparența tranzitorie, accidentală a lucrurilor, ci a pus în evidență trăsăturile esențiale, durabile și cele mai apropiate de perfecțiune. Artiștii romanici distorsionau fără nici un scrupul figurile umane în scopul de a realiza forme decorative, după cum și artiștii gotici le idealizau fără nici un scrupul, ceea ce este, în felul său, tot o distorsiune. Ei încercau să insufle corpului omenesc un mai mare și mai înalt grad de frumusețe (mai cu seamă dacă era corpul unii sfânt), decât se poate vedea în natură...

canoane. Proporțiile naturale au devenit proporții ideale, așadar, simboluri⁴⁴². Cu toate acestea, artiștii se inspirau copios din formele sensibile, corp omenesc și natură, pe care le luau ca modele și pe care le prelucrau în conformitate cu cerințele. Corporalitatea devine astfel un semn pentru ceea ce este în „spatele” ei. De aici și până la realismul Renașterii mai era doar un pas de făcut.

Trebuie spus că estetica teologică specifică creștinismului medieval orienta (ghida) nu numai creația artelor vizuale, ci și receptarea operelor plastice. Cu alte cuvinte, avem de-a face și cu o modelare a minții receptorului nu numai a creatorului. În fapt, omul medieval în general avea o sensibilitate fasonată de credință și de supremația scopului final al vieții: dobândirea mântuirii.

Arhitectura era admirată pentru măreția ei. Catedralele aveau dimensiuni care depășeau cu mult resursele economice ale unei generații de oameni. Efortul constructiv perpetuat de la o generație la alta, mobilizarea unor resurse precare pentru a finaliza edificii impunătoare în condițiile unei sărăcii aproape generalizate, pot fi înțelese numai dacă avem o bună reprezentare a *Weltanschauung*-ului creștin. Totul este direcționat către lumea de *Dincolo*, către dobândirea mântuirii. Apoi, claritatea și strălucirea bisericilor gotice, cu ferestrele lor uriașe erau de asemenea admirate. Lumina, simbol al divinității și obiect de venerație mistică, era cu atât mai prețuită cu cât vitraliile erau mai bogate și mai rafinate. Măreția, proporția, bogăția și calitatea rară a materialelor, metalele rare și bijuteriile prelucrate miniatural etc., tot ceea ce amintea omului medieval de Paradisul promis era extrem de prețuit de lumea medievală⁴⁴³. Exista, am putea spune, o uniformitate pronunțată în exprimarea judecăților de valoare. Atât în actul creației, cât și în cel al receptării. Acest lucru explică perpetuarea pe distanța de mai bine de o mie de ani a aceleași imagini nu numai față de artă, ci și față de artist.

4. Condiția artistului plastic

Corpurile erau făcute frumoase prin reliefarea frumuseții sufletului.” (Cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, ed cit., p. 214)

⁴⁴² De reținut că acolo unde arta nu adoptă într-un mod expres *mimesis*-ul, de altminteri nici nu există imitație în forme pure, orice modificare a proporțiilor naturale este un însemn de intenție simbolică. Într-un sens foarte general, orice formă de creație artistică este simbolică, întrucât opera de artă este simbol (unitate dintre semn, sens și referință).

⁴⁴³ Vezi Jean Delumeau, *Grădina desfătărilor. O istorie a Paradisului*, în mod special capitolul II, ce surprinde înfrigurarea și speranța de nezdruccinat a omului medieval că cei drepti vor avea parte de înviere, pp. 24-36.

Condiția artistului plastic în Evul Mediu este similară artelor pe care acesta le ilustrează: una paradoxală. Și în acest caz, ca în atâtea altele, Evul Mediu ni se înfățișează ca o lume dominată de contraste⁴⁴⁴.

Dacă în lumea Antichității greco-latine filosoful constituia pivotul și sursa activităților intelectuale, științifice, iar idealul de om era identificat cu figura înțeleptului, lumea intelectuală a Evului Mediu este dominată de călugăr, de preot, de „slujitorii Domnului”. Idealul pe care omul medieval voia să-l atingă era „sfântul”⁴⁴⁵. Într-o lume dominată de violențe, cruzime și insecuritate pământească, proiectele de viață angelică, de retragere din lume, de adoptare a unei vieți penitente care să sporească șansa mântuirii dominau imaginarul medieval. Ei bine, în această lume de reprezentări specifice *Weltanschauung*-ului creștin, trebuie să plasăm și condiția reală, socială și reprezentatională a artistului. Cum spuneam, poziția sa în lumea medievală este paradoxală din cauze multiple.

În primul rând, din punct de vedere social și mental, omul medieval își reprezenta lumea prin sistemul ierarhiei și obligațiilor ce-i revin. Pentru noi, cei care privim lumea prin sistemul drepturilor, este dificil să înțelegem că ideea de ierarhie nu era contestată de nimeni. Motivul este simplu – în convingerea omului medieval Dumnezeu a aranjat astfel lucrurile pe pământ. În această optică, viața omului și misiunea lui pe pământ corespunde unui plan divin. Chiar dacă omul nu cunoștea integral acest plan – Biblia îl dezvăluie doar parțial și în conformitate cu înțelegerea limitată a omului – de existența lui nu se îndoia nimeni. Planul lumii mundane, lumea corespunzătoare adverbului *Aici*, corespundea, într-un fel sau altul, planului divin, lumii lui *Dincolo*.

Încă din secolul al IX-lea, societatea medievală este văzută ca o piramidă stratificată pe trei etaje ierarhice și valorice. Această ierarhie tripartită îi avea în frunte pe clerici, *oratores*, deci cei ce se roagă, urmași de cavaleri, *belatores* sau cei ce se luptă, pentru ca pe ultimul loc să fie plasați țărani, negustorii, meșteșugarii, artiștii, *laboratores*, cei ce muncesc⁴⁴⁶. Membrii fiecărei categorii îi priveau pe ceilalți prin sistemul obligațiilor reciproce. Preoții aveau obligația să acorde asistență pentru dobândirea mântuirii, cavalerii asigurau paza și securitatea terestră, iar cei care munceau asigurau hrana, serviciile și celelalte mijloace de supraviețuire. Desigur că această

⁴⁴⁴ Vezi Umberto Eco, *Istoria frumuseții*, ed. cit., cap. „Lumină, bogăție, sărăcie”, pp. 105-109.

⁴⁴⁵ Vezi Giovanni Micoli, *Călugărul*, și André Vauchez, *Sfântul* în vol. *Omul medieval*, coordonat de Jacques Le Goff, ed. cit., pp. 38-68 și respectiv pp. 288-314.

⁴⁴⁶ Vezi *Notă asupra societății tripartite, a ideologiei monarhice și a reînnoirii economice din secolul al IX-lea până în secolul al XII-lea*, în Jacques Le Goff, *Pentru un alt Ev Mediu*, ed. cit., p. 135-142.

schemă simplifică excesiv realitatea. Existau stratificări în interiorul fiecărei categorii și, desigur, poziții de graniță. Oricum, pentru a înțelege statutul artistului, este suficient să avem această imagine tripartită. Fie că privea „în sus”, spre ierarhia pământească și, deopotrivă, spre cea divină, fie că privea „în jos”, către cei care aveau obligații către sine, omul medieval gândea totul prin sistemul responsabilităților.

Din această ierarhie, așadar, face parte artistul, ocupând, cu toate celelalte categorii sociale producătoare, poziția cea mai de jos a societății. Din punct de vedere social, artistul era asimilat meșteșugarului, pentru că munca sa implică efort manual. Și el este un *laboratores*.

Reprezentările asupra artistului plastic, cum spuneam, sunt contradictorii. Întrucât nu desfășoară exclusiv o muncă conceptuală, mentală, acesta nu se diferențiază social de meșteșugarul obișnuit. „În textele medievale nu găsim nici un termen care să-i desemneze pe cei numiți astăzi „artiști”; *artifices* sunt îndeobște numiți artizanii și împreună cu ei artiștii.”⁴⁴⁷

Constatăm că cei care produc, *artifices* (*artifex*) sunt percepuți la fel cum îi percepeau vechii grecii pe *demiurgoi*. Meșteșugarii posedă știința regulilor producerii, a capacității de a face, de a produce. „Arta nu este expresie, ci construcție, operare în vederea obținerii unui rezultat. Construcție a unei nave sau a unei case, a unui ciocan sau a unei miniaturi: *artifex* este potcovarul, retorul, poetul, pictorul și cel care tunde oile... *ars* este un concept foarte cuprinzător, care se extinde și la ceea ce noi am numi artizanat sau tehnică, iar teoria artei este înainte de toate o teorie a *meșteșugului*. *Artifex* produce ceva care servește la corectarea, completarea sau prelungirea naturii.”⁴⁴⁸ Prin urmare, artiștii sunt în posesia științei și regulilor făptuirii, a supraviețuirii pe pământ. Dar știința acestora și regulile de producere cunoscute de *artifex* nu sunt capabile să asigure mântuirea. Prin raportare la artele (științele) liberale, intelectuale, artele mecanice, vulgare, fizice, sunt arte inferioare.

Acest mod curent de reprezentare a poziției artistului venea însă în conflict cu imaginea biblică a omului înzestrat cu har. Artistul este dăruit cu *duhul dumnezeiesc al înțelepciunii, al priceperii, al științei și-a toată iscusința, priceperea de a învăța pe alții ca să știe să facă tot felul de lucruri trebuitoare la lăcașul cel sfânt* etc.⁴⁴⁹ Deci artistul este mai mult decât un meșteșugar. El este posesorul unui dar divin special care îl singularizează în lumea celorlalți *artifex*. „Noul element creștin rezidă în interpretarea *forme* și *arte* ca daruri ale lui Dumnezeu, care le conferă

⁴⁴⁷ Enrico Castelnuovo, *Artistul*, în vol. *Omul medieval*, p. 200.

⁴⁴⁸ Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, ed. cit., p. 127.

⁴⁴⁹ *Ieșirea*, 35:30-35 și 36:1-2.

artiștilor un caracter de divinitate în ceea ce fac și văd. Arta creatorului constă într-o anumită stare de spirit, o posedare a unor numere, care, dacă se poate spune așa, bat tactul ca un șef de orchestră, în vederea plăsmuirii imaginilor și mișcărilor musculare. Artistul vede înăuntru lumina aprinsă acolo de Dumnezeu și efectele acestei lumini sunt exteriorizate de către el, în lemn, piatră, corzi sau piele întinsă. Lumina și numărul datorită cărora lucrează artiștii sunt partea nemuritoare din ei. Intenția artistului, deși el mișcă membrele sau lemnul sau piatra, este imobilă în sine și în afara fluxului temporal. Dumnezeu e artistul naturii și artistul omenesc îi urmează procedările, luând seama la tiparul răsădit în el de înțelepciunea eternă, cu singura deosebire că el e limitat la condițiile mediului său material, pe când Dumnezeu omnipotent nu este. Spre deosebire de Dumnezeu-creatorul, artistul produce prin urmare, corpuri cu corpuri, în conformitate cu ideea din sufletul său, în timp de Dumnezeu creează formă cu formă.”⁴⁵⁰

Pe de altă parte, munca artistului este, prin rezultatele sale, diferită de a meșteșugarului care producea lucruri utile. Cum am remarcat, pe urmele lui Isidor din Sevilla și a lui Toma, medievalii făceau distincția dintre frumos și utilitate. Prin urmare, o astfel de distincție implica și săvârșirea unei deosebiri similare în rândurile celor considerați *artifex*. Artistul plastic este și nu este în același timp *artifex*. Dacă avem în vedere faptul că munca lui se baza pe efort fizic, el trebuia asimilat meșteșugarului care produce lucruri utile. Or, artistul plastic produce în același timp și lucruri frumoase. Imaginile produse de el comunică, prin ele însele și, în același timp, două stări pe care un lucru util nu le posedă: o afectare cuceritoare a „inimii”, o stare de încântare, de plăcere și concomitent, o stare cognitivă, stimularea unei interes de cunoaștere. Prin urmare, opera artistului avea *ceva* deosebit în ea. Acel *ceva* era tainic, având posibilitatea de a deschide pe loc, fără nici un fel de intermediari, sufletul omului. Când era vorba despre icoane, de pildă, acel *ceva* necunoscut era numit har, ajutorul divin, din *afara* omului. Acest ajutor era permanent invocat, provocat prin rugăciuni și așteptat în stări de penitență”⁴⁵¹.

Prin urmare, artistul posedă *ceva* deosebit, el produce nu numai lucruri utile, ci și lucruri frumoase care împodobesc casa Domnului. Am putea spune că artiștii înșiși se considerau pe sine deosebiți față de marea masă a meșteșugarilor. De unde și permanentele dispute și conflicte cu comandarii operelor plastice consemnate în documentele vremii. Cum se știe, bisericile,

⁴⁵⁰ Katharine Everett Gilbert și Helmut Kuhn, *Istoria esteticii*, ed. cit., p. 155.

⁴⁵¹ „Iconarii, erau călugări care, înainte de a porni la lucru, se pregăteau prin post, rugăciune, spovedanie și împărtășanie; se întâmpla chiar să fie amestecate culorile cu apă sfințită și cu fărâme de moaște, ceea ce nu ar fi fost cu puțință dacă icoana nu ar fi avut un caracter sacramental.” (Cf. Frithjof Schuon, *Despre unitatea transcendentă a religiilor*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 87. Vezi integral cap. IV, pp. 87-103, care prezintă relația dintre formele artei sacre și simbolurile divine exprimate prin icoane.)

picturile, sculpturile aveau o semnificație simbolică imprimată de teologi și nu de artiști. Aici găsim, de cele mai multe ori, una dintre sursele majore ale permanentelor neînțelegeri. Clericii, nu numai că voiau ca arta să fie pusă în slujba mesajului divinității. Pretindeau chiar o reprezentare a lui Dumnezeu, cât și a lumii divine ce gravita în jurul trinității ființei divine. Prelații aveau la îndemână Tradiția: textele biblice, scrierile Părinților, iconografia primelor comunități creștine. Artiștii posedau talentul, imaginația, secretele branșei din care făceau parte, pe scurt, știința de a produce. Or, în timp ce prelații aveau la dispoziție limbajul conceptual, pe care-l transformau în canon de creație, artiștii erau în posesia secretelor limbajului artei.

Am putea spune că principala problemă a artistului plastic consta în căutarea mijloacelor de traducere a limbajului conceptual și simbolic al comanditarului în limbajul științei sale, în limbajul imaginilor plastice, artistice. Dacă avem în vedere această preocupare majoră a artistului, putem explica din interior mult controversata problemă a libertății de creație. Opinia curentă este că artistul Evului Mediu a trăit într-un mediu estetic tiranic, într-o lume care impunea canoane artistice și, prin urmare, libertatea lui de creație a fost inexistentă. Faptele par a susține o astfel de opinie. Marea majoritate a capodoperelor artei romanice și gotice sunt realizate de anonimi. Așa să fie oare?

Dacă nu privim lumea medievală din perspectiva prejudecăților proprii, ci din interiorul propriei mentalități, din interiorul *Weltanschauung*-ului creștin, constatăm că artiștii, în ciuda poziției lor sociale inferioare, erau stimați și priviți cu invidie pentru talentul și harul lor. Pe de altă parte, artistul nu-și dorea o libertate despre care nici nu bănuia că ar putea exista. El nu se concentra pe o creație care să-l exprime pe sine. Acest lucru era echivalentul semeției, cum știm, un păcat capital, de moarte. Artistul medieval era preocupat să caute mijloacele pentru a reda mai bine Biblia în imagini. Problema lui era legată, să spunem, de știința și cunoașterea mijloacelor. Care sunt mijloacele pe care le are la îndemână artistul pentru a exprima sacralitatea? Nici Renașterea nu a depășit integral această mentalitate. Ca toți ceilalți oameni care au trăit în segmentul medieval și artistul era cu ochii îndreptați către veșnicie. Prin urmare, starea de anonim este o stare specifică, nici artistul nu dorește să se lege de lucruri trecătoare.

Prin urmare, pentru a înțelege din interior condiția artistului plastic medieval, trebuie să plecăm de la „axiomele” acestei lumii. Ele sunt recognoscibile în *Weltanschauung*-ul creștin, mai precis în exprimarea idealului de viață și, strâns corelat, în modul de reprezentare a idealului artistic. Respingerea artei senzoriale a grecilor, considerată nocivă, și investirea imaginii cu

sacralitate a avut un rol modelator asupra sensibilității artistice. Trebuie reținut că sensibilitatea este totdeauna modelată cultural, în ciuda faptului că rădăcinile ei sunt biologice și psihologice. Cum poți reda cu mijloace concrete, materiale, spiritualul? Aceasta a fost problema artei medievale. Ea s-a dezvoltat nu prin investigații estetice asupra experienței artistice, deci a unei teorii izvorâte din analiza faptului artistic, nici ca o generalizare a datelor de observații ale creatorilor înșiși, deci a teoriile produse în atelier (așa cum s-a realizat în Renaștere), ci prin aplicarea unor canoane teologice la artă. Artă medievală este îndrumată de teologie și nu de estetică. Artistul executa comenzi ale felului în care teologii îl gândeau pe Dumnezeu. Desigur că biserica nu a exercitat un control absolut. Până la urmă, biserica este a oamenilor, iar punctul de vedere uman este prezent în totalitate. Numai că el este filtrat printr-un ideal artistic. Iar acest ideal este teologic și cuprinde aspirația ființei umane către valorile spirituale, către transcendent, către Dumnezeu. *Weltanschauung*-ul este cel care orientează arta. El se transformă în ideal artistic.

Revenind, artistul medieval nu se percepea pe sine ca fiind lipsit de libertate chiar dacă regulile *exterioare* artei, de natură teologică, erau desigur, tiranice. Dimpotrivă. Libertatea de a căuta mijloacele îi revenea în totalitate, deci și responsabilitatea actelor sale. Imaginile create de el erau apoienerate de toți credincioșii. Artistul se considera un privilegiat. Un om ales de Dumnezeu care posedă un mandat divin exprimat, cum am văzut, explicit, de Biblie. De aceea, nu trebuie să vedem în artist un personaj umil și „exploatat” de celelalte categorii sociale situate social și economic deasupra lui⁴⁵². Artistul era în căutarea mijloacelor unei arte care să-l predisună pe om la evlavie și contemplație. O sarcină dintre cele mai dificile având în vedere că mijloacele lui erau doar corporale.

Cum arată Enrico Castelnuovo, avem încă o imagine schematică a artistului medieval, imagine care intră în contradicție cu documentele vremii. Indiferent dacă era cleric sau laic, artistul plastic, mai ales din secolul al XI-lea, începe treptat să dobândească un prestigiu care nu mai poate cuprinde categoria umilă de *laboratores*. Desigur că ierarhia socială medievală nu s-a schimbat și, prin urmare, neexistând alte diviziuni sociale, artistul nu poate evada din tradiția dată. Însă modul de percepție al lumii medievale se schimbă treptat pe măsură ce artistul devine un personaj indispensabil într-o societate care îl preamărea pe Dumnezeu printr-o extrem de mare varietate de forme artistice. În Italia, la Pisa și la Modena, înscrisuri extrem de elogioase

⁴⁵² Vezi Enrico Castelnuovo, *Artistul*, în *vol. cit.*, pp. 199-205.

așternute pe zidurile noilor catedrale îi celebrează pe artiștii care lucrau acolo. În Toscana, mormântul sculptorului a fost încastrat în fațada catedralei. Numeroase nume de sculptori romanici sunt de asemenea gravate în diverse catedrale din Germania. Importanța artistului începe să crească pe măsură ce în societatea medievală se dezvoltă și înfloresc orașele. Acum se produce o schimbare semnificativă în privința comenzilor. Apare un nou comitent pe piață. Biserica, curtea regală și papalitate încep să fie concurate de un comitent colectiv: conducerea orașelor. Artiștii sunt acum disputați. Se creează ierarhii valorice în sânul fiecărei specializări artistice. Se organizează și primele corporații medievale ale artiștilor, breslele, care au avut un rol fundamental în apărarea individualității profesionale, a adâncirii diviziunii sociale a muncii, în asigurarea progresului tehnic. Fiecare breaslă adăpostea anumite secrete de fabricație care sunt păzite cu strășnicie și predate după complicate ritualuri de inițiere care sporeau solidaritatea între membrii. Numele străzilor orașelor s-au dat ulterior ținând cont tocmai de această dispoziție geografică a breslelor. Ele s-au transformat treptat în veritabile instituții de învățământ practic. S-au stabilit reguli formative stricte și ierarhii precise de valoare. Trecerea de la un stadiu inferior de cunoaștere a artei la un altul superior avea loc prin probe severe care erau trecute public.

Artistul acumulează treptat prețuire și notorietate. Nu este egalul social al comanditarului, dar întotdeauna își negociază condițiile muncii sale. Prezența artistului în viața societății medievale devine, mai ales între secolele XIII-XIV, indispensabilă. Începe să-și afirme orgoliile și superioritatea care derivau din talentul și cunoașterea sa. Așa se explică de ce artele figurative încep să dobândească demnitate în ochii savanților specializați în artele liberale. Din secolul al XIII-lea, unii artiștii sunt considerați *doctores*, titlu acordat înainte doar savanților ce se îndeletniceau cu artele liberale. Mai mult chiar, unii artiști sunt înnoțiți, semn că avem de-a face cu un merit cucerit prin forțe proprii și cu ceea ce este dobândit prin naștere, fără efort personal.

La sfârșitul Evului Mediu, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, în anumite orașe din Italia (Florența este un bun exemplu) artiștii plastici devin egali cu maeștrii artelor liberale. Discriminările se apropiu de sfârșit. Artele figurative sunt cotate la fel cu artele liberale. Artă figurativă posedă un caracter intelectual similar artelor liberale. Ele nu sunt activități exclusiv mecanice precum meșteșugurile. Artele figurative se fundează nu pe efort fizic, ci pe ingeniozitate, pe știință și cunoaștere. Mai mult chiar, artiștii sunt posesori de talent, ceea ce-i face chiar superiori maeștrilor în artele liberale. Petrarca, Dante, Giotto reprezintă doar vârful

aisbergului unei lumi artistice care se autopercepe ca egală cu celelalte categorii sociale. Poziția excepțională a artistului în lume este, așadar, o creație a Evului Mediu, pe care Renașterea o rafinează și o impune definitiv în conștiința europeană.

Lumea medievală a dispărut, lăsând loc unei noi lumi pe care a născut-o, a crescut-o și a maturizat-o în sânul ei, Renașterea. Dar ideile ei estetice nu au murit. „Multe dintre ideile fundamentale elaborate de estetica medievală vor supraviețui în secolele următoare și până în zilele noastre. Le vom găsi reafirmate, deghizate, citate ca recurs la niște autorități indiscutabile, chiar dacă vor fi inserate de fapt în alte contexte și vor fi profund modificate.”⁴⁵³

D) Paradigma artei și frumosului în Renaștere

1. Renaștere și Renașteri. Abordări teoretice complementare

Renașterea exercită asupra noastră o tot mai mare fascinație, întrucât aproape toate temele și ideile culturale ale modernității și postmodernității par a fi prezente și cultivate în această epocă. Așa ne putem explica, probabil, permanentul nostru recurs la această perioadă enigmatică din istoria culturii europene care este luată continuu ca martor și argument pentru multiple proiecte culturale, științifice și artistice actuale.

Dacă privim din unghiul istoriei culturii europene, termenul „renaștere” este un calc după grecescul *palingenesia*, cuvânt ce desemna, în viziunea vechilor filosofi elini, capacitatea părții nemuritoare a sufletului omului de a se reîncarna⁴⁵⁴. Ideea palingenezei trece în creștinism cu o semnificație nouă. Renașterea „nu vrea să însemne neapărat o reînviere, nici o întoarcere, ci o reîncepere pe baze noi. În special în contextul mistic, renaștere și regenerare sunt sinonime. Prin iertare, purificare (botez sau penitență) sau chiar prin asceză se începe o altă viață, mai bună: se renaște întru Viață”⁴⁵⁵. Prin urmare, în sens creștin „renașterea” are un sens spiritual și se referă

⁴⁵³ Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, ed. cit., p. 160.

⁴⁵⁴ Paternitatea doctrinei reîncarnării îi aparține lui Pitagora care susținea că își amintea de ultimele sale patru reîncarnări. Forma clasică a acesteia o întâlnim în opera lui Platon, în special în dialogurile *Menon*, fr. 81a, *Phaidros*, fr. 70c-72e, *Timaos*, 42b-c. Cea mai elaborată formă a doctrinei o găsim în *Mitul lui Er*, din *Republica*, fr. 614b-621b. Platon considera că sufletul este nemuritor și că el se separă de corpul omului după moarte pentru a renaște, prin transmigrare, în alte corpuri.

⁴⁵⁵ Paul Faure, *Renașterea*, traducere și note de Cristina Jinga, prefată de Victor Rizescu, București, Editura Corint, 2002, p. 9.

atât la o *nouă* viață pământească condusă în baza valorilor propovăduite de Iisus, cât și la speranța în *viața veșnică* dobândită după moarte⁴⁵⁶.

Aceste sensuri creștine ale ideii de „renaștere” se pierd atunci când vorbim despre **Renaștere**, ca o epocă distinctă, cu trăsături și particularități identitare proprii, pe care o putem decupa din fluxul continuu al istoriei culturii europene, pe scurt, ca o nouă formă de conștiință de sine colectivă.

În ordine istorică, Giorgio Vasari (1511–1574) se situează printre cei dintâi artiști cu formație enciclopedică care au folosit termenul de Renaștere cu un sens apropiat de cel pe care îl înțelegem noi astăzi, în celebra lucrare *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți* apărută în anul 1550. Astfel, Vasari aplică cuvântul *la rinascita* artelor vizuale pentru a desemna o perioadă de trezire a conștiinței acelor artiști care produc opere inspirate din natură. „Cuvine-se, după părerea mea, ca artiștii pictori să aibă și față de pictorul florentin Giotto aceeași îndatorire pe care o au față de natură, pildă veșnică pentru aceia care – împrumutând de la ea tot ce-i mai bun și mai frumos – se silesc, fără încetare, s-o imite și s-o copieze; căci, după ce cunoștințele cu privire la pictura și desenul de bună calitate stătuseră atâția ani îngropate sub calamitățile pe care le aduseseră războaiele, el singur – deși născut printre artiști neînzestrați – a reînviat arta picturii, îndreptând-o, de pe drumul greșit pe care apucase, și aducând-o, cu ajutorul Domnului, spre forma care se poate chema bună.”⁴⁵⁷

În Franța, ceva mai târziu și independent de Italia, Bernard de Fontenelle (1657–1757), prin *renaissance des lettres* înțelege o reînviere a rațiunii și a bunului gust artistic, iar prin Pierre Bayle (1647–1706) autorul *Dicționarului istoric și critic*, se fixează conceptul de renaștere literară pe care îl va adapta iluminismul secolului al XVIII-lea⁴⁵⁸.

Termenului *Renaștere* (*Renaissance*) grafiat cu majusculă a fost generalizat în cultura europeană abia din secolul al XIX-lea de istoricul francez Jules Michelet (1798–1864), prin lucrarea *La Renaissance* (1855) și impus definitiv ca un concept (categorie) de analiză culturală

⁴⁵⁶ Vezi, Ioan, 3.3, *Convorbirea lui Iisus cu Nicodim. Ioan mărturisește despre Hristos*.

⁴⁵⁷ Giorgio Vasari, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, traducere și note de Ștefan Crudu, Editura Meridiane, București, 1962, vol. I, cap. „Giotto, pictor, sculptor și arhitect florentin”, p. 214.

⁴⁵⁸ Pierre Bayle este adeptul ideii că renașterea literară este datorată savanților greci care s-au refugiat în Occident după cucerirea Constantinopolului cu o serie de opere literare și filosofice despre care Vestul Europei nu avea cunoștință. Vezi The Pierre Bayle Home Page, *Dictionnaire historique et critique* (1740), Complete electronic version of the 1740, Amsterdam edition, în <http://www.lett.unipmn.it>

europăană prin lucrarea clasică a istoricului elvețian Jacob Burckhardt (1818–1897), *Cultura Renașterii în Italia*, apărută în 1860⁴⁵⁹.

De la lucrarea lui Burckhardt și până astăzi Renașterea a fost privită din multiple perspective de interpretare. Bibliografia în domeniu este impresionantă și, ca în atâtea cazuri pe care le semnalăm, poate fi cu greu parcursă într-o viață de om. Există actualmente și reviste specializate cum sunt *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, *Renaissance Quarterly* și *Renaissance Studies*, inclusiv cu ediții on-line, care publică cercetări aplicate și intens specializate⁴⁶⁰.

Proiectul Europei Unite a produs și produce și azi un mai mare interes pentru studiul Renașterii, mai ales pe linia descifrării tainicelor mecanisme ale inovației și creației. În SUA și Canada există, pe lângă mari universități, centre de studii specializate în investigarea fenomenului Renașterii. „Studierea Renașterii este o întreprindere internațională, în aceeași măsură ca și Renașterea însăși. Orice bibliografie în limite umane rezonabile este, inevitabil, selectivă la modul brutal, dar trebuie să fie cel puțin internațională și interdisciplinară.”⁴⁶¹

În mod paradoxal, odată cu înmulțirea lucrărilor științifice fenomenul Renașterii devine tot mai enigmatic. Punctele de analiză sunt diverse și nu de puține ori reciproc contradictorii, fapt care îi determină pe cercetătorii dornici de sinteze să se limiteze la descrierea și tipologizarea acestor controverse. De pildă, problematica încadrării Renașterii în dinamica culturii europene se află și astăzi în dezbateri, după cum problematica cronologiei nu a produs încă un punct unanim de vedere.

Ce realități desemnează și care este segmentul, spațial și temporal, de cultură europeană pe care-l acoperă Renașterea? Diversele răspunsuri pot fi tipologizate în conformitate cu trei perspective de analiză a Renașterii conturate încă din secolul al XIX-lea⁴⁶².

⁴⁵⁹ Vezi Jacob Burckhardt, *Cultura Renașterii în Italia*, traducere Gh. I. Ciorogaru, București, Editura pentru Literatură, 1969, vol. I-II. Burckhardt propune prima analiză complexă asupra Renașterii, concepută ca un șir de redeșteptări și descoperiri. Titlurile capitolelor lucrării sunt sugestive pentru perspectiva sa de analiză: *Statul, ca operă de artă*, *Dezvoltarea individului*, *Redeșteptarea antichității*, *Descoperirea lumii și a omului*, *Viața în societate și reuniunile festive*, *Moravuri și religie*.

⁴⁶⁰ Vezi indicațiile de lectură în Robert Hole, *Renașterea în Italia*, traducere de Diana Stanciu, București, Editura All, 2004, pp. 171-173.

⁴⁶¹ Peter Burke, *Renașterea europeană. Centre și periferii*, traducere de Alina Radu, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 303.

⁴⁶² O sinteză a perspectivelor „clasice” de analiză a Renașterii poate fi găsită în lucrarea lui Wallace K. Ferguson, *The Renaissance in historical thought, five centuries of interpretation*, Boston-Cambridge, 1948.

Există, în primul rând, curentul sau perspectiva continuității, cea care subliniază ideea că nu putem vorbi despre o singură Renaștere ca un fenomen de sine stătător și cu o identitate monolitică, cât mai degrabă de o serie de Renașteri succesive petrecute în sânul Evului Mediu. Renaștere carolingiană ori Renașterea ottoniană anunță, într-un fel sau altul, fenomenele care se împlinesc în ceea ce se numește, propriu-zis, Renaștere. Ideea de bază a acestei perspective interpretative este că fenomenele istorice sunt cauzale și, prin urmare, ceea ce este ulterior în ordine temporală are o cauză în fenomenele petrecute în trecut. Istoria omului, susțin adepții acestui mod de a gândi, are o evoluție organică. Ceea ce pare a fi fractură ori supremă noutate ține, mai degrabă, de felul în care noi percepem lucrurile și mai puțin de logica lor internă, intrinsecă. David Hume observa, de pildă, că „nimeni nu poate să introducă o schimbare brutală în felul de a gândi al oamenilor.”⁴⁶³ Ideea de schimbare punctuală și graduală pe un fond de continuitate neîntreruptă l-a călăuzit pe și Johan Huizinga care și-a intitulat celebra sa lucrare despre începuturile Renașterii într-un mod sugestiv: *Amurgul Evului Mediu*.

Mai mult chiar, accentul pus pe continuitate și pe apărarea tradiției i-a determinat pe unii autori să privească Renașterea „ca o continuitate a Evului Mediu, afirmând că a existat o adevărată *renaștere medievală* (C. H. Haskins), că umanismul a fost o mișcare născută în Franța Evului Mediu (E. Faral), sau că filosofia modernă a luat naștere odată cu filosofia medievală, pe care gânditorii Renașterii nu fac altceva decât s-o continue (Ét. Gilson). Nici între știința scolastică și cea a Renașterii n-a existat o fractură, ci doar o continuitate – afirmă istorici ai științei de talia unor L. Thorndike sau G. Santon”⁴⁶⁴. Adepții acestei strategii de analiză restrâng, de regulă, fenomenele legate de fenomenele Renașterii doar la Italia și Europa Occidentală, privilegiind aspectele de ordin artistic sau cultural-științific. Ilustrativă este, de pildă, poziția lui Fred Bérence⁴⁶⁵, care vorbește despre Renaștere folosind metafora anotimpurilor. *Trecento* sau primăvara Renașterii coincide cu activitatea papei Bonifaciu al VIII-lea, Dante Alighieri, Giotto, familia Pisano, Petrarca și Boccaccio. *Quattrocento* sau vara Renașterii, ce subîntinde temporal secolul al XIV-lea, începe cu Masaccio și continuă apoi cu marii arhitecți și pictori italieni care au trăit în această perioadă. *Cinquecento* sau toamna Renașterii, perioadă corespunzătoare secolului al XVI-lea, îi cuprinde pe papii protectori și pe cei care au prigonit arta Renașterii, marile familii

⁴⁶³ David Hume, *Limitele puterii*, coordonatori: A. P. Iliescu, M. R. Solcan, București, Editura All, 1994, p. 29.

⁴⁶⁴ Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, București, Editura Vestala, 2002, vol. 9, pp. 11-12.

⁴⁶⁵ Vezi Fred Bérence, *Renașterea Italiană*, traducere de Maria Carpov, cuvânt către cititor de Ion Pascadi, București, Editura Meridiane, vol. I-II, 1969.

protectoare cât și o serie de artiști celebri ai perioadei între care Tițian și Tintoretto, Leonardo da Vinci, Michelangelo și Rafael.

Cealaltă perspectivă de analiză a Renașterii, pe care am putea-o numi *agonală*, susține că între Evul Mediu și Renaștere există o discontinuitate majoră, similară celei a diferenței între lumină și întuneric. Argumentele aduse de această perspectivă sunt simple și, de regulă, cunoscute. Astfel, Renașterea este considerată ca perioada ce a creat fundamentele culturii elitiste europene. Renașterea înseamnă, deopotrivă, lungul șir de artiști de geniu, apăruiți miraculos, oameni de știință, cărturari enciclopediști și exploratori ai unor lumi nebănuite, responsabili de producerea, într-o perioadă foarte scurtă, de doar două secole, a canonului artei, culturii și științei europene moderne. În această perspectivă, accentul este pus de regulă pe apariția Reformei și a consecințelor ei asupra schimbării mentalității europene, pe marile cuceriri științifice și descoperiri geografice, inclusiv pe apariția ideii de individ și libertate personală. Renașterea, în această viziune, caracterizează *doar* cultura țărilor din Vestul Europei.

În sfârșit, a treia perspectivă pe care o putem numi *aurorală*, progresivistă, concepe Renașterea ca pe o perioadă de tranziție de la Evul Mediu la modernitate. Renașterea este astfel studiată din perspectiva apariției *in nuce* a ideilor ce s-au maturizat în plină modernitate. Ideile științifice, ideile politice și sociale, transformările tehnologice, schimburile comerciale și apariția instituțiilor specifice modernității etc. sunt dominante ale acestei perspective interpretative. Renașterea devine astfel placa turnantă a schimbărilor sociale, intelectuale, artistice și culturale ce au condus la apariția modernității. O astfel de perspectivă este progresivistă, întrucât vrea să determine configurațiile culturale globale ale lumii moderne, pe care le-am putem detecta, într-o formă embrionară, în Renaștere.

Aceste trei perspective teoretice de analiză a Renașterii sunt, desigur, simple idealizări metodologice care, deși aparțin mai degrabă trecutului, sunt și astăzi de largă circulație culturală⁴⁶⁶.

⁴⁶⁶ Există, desigur, și alte modele de analiză și înțelegere a Renașterii. De pildă, Peter Burke trece în revistă modelele „standard” care explică difuzarea Renașterii în afara Italiei, adică acele modele explicative la care cercetătorul, într-un fel sau altul, face referințe. Este vorba, cum se exprimă Burke, despre *modelul impactului*, în care mișcarea „penetrează” o regiune după alta; urmează, apoi, *modelul epidemic*, în care zone diferite ale Europei „se molipsesc” de Renaștere ca în cazul unei molime; al treilea este *modelul comercial* al „împrumutului”, cu împrumuturi, exporturi și importuri – unele în sens literal, ca în cazul picturilor și al cărților, altele în sens metaforic, ca în cazul ideilor. În sfârșit, *modelul hidraulic*, vede răspândirea Renașterii în termeni de răspândire, influență, canale, absorbție. (Cf. Peter Burke, *op. cit.*, p. 18)

În ciuda faptului că propun itinerare divergente de analiză, perspectivele enumerate sunt complementare și, trebuie spus clar, parțial productive în măsura în care admitem că fenomenul studiat poate fi văzut deopotrivă și din perspectiva continuității, dar și a rupturii dintre faptele istorice și, totodată, din perspectiva progresului istoric. În măsura în care aceste perspective de analiză au fost pe rând absolutizate – cum s-a întâmplat nu de puține ori – atunci și înțelegerea Renașterii s-a dovedit a fi contrafăcută și schematică.

Studiile recente dedicate Renașterii combină analiza cu sinteza, studiile de caz focalizate pe anumite fenomene caracteristice, cu comentariul generalist ori cu istoriile sintetice⁴⁶⁷. Recursul la textele originare, călătoriile de documentare la fața locului, cercetarea exhaustivă a resurselor din bibliotecile lumii etc. au schimbat fața studiilor dedicate Renașterii. Rezultatul? Impunerea unei viziuni unitare asupra Renașterii, perspectivă ce este împărtășită de majoritatea covârșitoare a cercetătorilor. Iată câteva dintre aliniamentele acestei viziuni: a) Renașterea este un fenomen general european (nu doar italian); b) Renașterea circumscrie nu numai un fenomen cultural, artistico-literar, ci o epocă determinată a istoriei, a civilizației și culturii europene⁴⁶⁸; c) factorii economici, sociali (morali) și tehnici, cei legați de mentalități și mod de viață, dobândesc statutul de variabile explicative ale Renașterii; d) Renașterea a avut un rol unificator între toate zonele Europei (Vestul, Centrul și Estul Europei)⁴⁶⁹.

În ordine ontologică și metodologică, Renașterea trebuie abordată, așadar, holistic, ca întreg, ca fenomen unitar cu identitate și fizionomie proprii⁴⁷⁰. Ea reprezintă o mutație (revoluție) în modul de a fi al omului european similară ca profunzime cu schimbarea lumii vechi din păgână în creștină. În ciuda scurtimii ei temporale – secolele XV și XVI – Renașterea este înțeleasă

⁴⁶⁷ Există în acest concert al studiilor internaționale dedicate diverselor aspecte ale culturii renascentiste și contribuții românești de primă mărime. Vezi Dan-Eugen Rațiu, *La Doctrine classique de l'art. Principes de la production et du jugement des œuvres d'art en Italie dès la Renaissance au néoclassicisme*, Cluj Napoca, Casa Cărții de Știință, lucrare ce ne-a ghidat, în bună măsură, în elaborarea capitolului *Estetica artiștilor*.

⁴⁶⁸ Ovidiu Drimba, *op. cit.*, pp. 12-13.

⁴⁶⁹ „Renașterea își are unitatea sa și aceasta este ceea ce îi asigură dragostea pentru o extremă independență, sub toate formele sale. Căutarea și cultul bogăției, individualismul artistic sau religios, naționalismul, curiozitatea erudită, recursul la textele care se eliberează de glosă, de rit sau de rutină, dragostea pentru lux și carnal, pe scurt pentru viață, nu sunt decât manifestări diverse ale acestui spirit unic de libertate.” (Cf. Paul Faure, *op. cit.*, p. 14)

⁴⁷⁰ În ordinea unei perspective ontologice asupra culturii, identitatea este o structură în care se plasează, cu vecinătăți și înrudiri, diversele forme autonome de creație. Sugestia etimologică a acestui concept este relevantă pentru decuparea unui înțeles ontologic. Etimologic, identitatea provine din termenul latin *identitas*, un compus din *id* și *ens* (un pronume și un substantiv), și desemnează însăși esența unui lucru, ceea ce se manifestă în sine și se manifestă existând. *Identitas* traduce în latină cuvântul grecesc *evlos*, verb care desemna ceea ce este înăuntru, interiorul sau conținutul lucrurilor. Identitatea este, așadar, ceea ce se află înăuntru și se manifestă ca atare ca rezultat al unor posibilități. Prin urmare, Renașterea trebuie înțeleasă ca o entitate de sine stătătoare, ca o unitate în diversitate, și nu ca un ansamblu de fenomene culturale și mentale eterogene.

astăzi, într-un mod fundamentat, ca o epocă istorică distinctă în cultura și civilizația europeană, o epocă ce posedă un *Weltanschauung* specific din care putem deduce, după principiul că diversitatea este o manifestare a unității, toate manifestările de viață ale oamenilor, inclusiv cele legate de reprezentările teoretice ale artei și frumosului. Estetica renascentistă, adică vorbirea despre artă și frumos este, nici nu se poate altfel, intim legată de constelația valorică ce compune și exprimă noul *Weltanschauung*.

XXX

Renașterea s-a născut în sânul Evului Mediu. Ea este rodul, fructul Evului Mediu și, într-un anumit fel, împlinirea, rațiunea sa de a exista. Folosind o expresie ce amintește de Hegel, Renașterea este devenirea Evul Mediu într-un *Altul* său prin mijlocirea cu sine. Adepții principiului continuității despre care vorbeam au, parțial, dreptate în măsura în care trebuie să admitem că transformările intrinseci Evului Mediu au produs Renașterea. Deopotrivă, trebuie admis că Renașterea este concomitent și un moment de ruptură, *altceva*, radical diferit de Evul Mediu. Renașterea înseamnă în fond, prin comparație cu Evul Mediu, o altă conștiință, un alt mod de a vedea lumea, un alt stil de viață, o altă constelație de valori, alte priorități ale vieții și alte interese economice și de cunoaștere, alte speranțe și motivații de a trăi, o nouă sensibilitate estetică și artistică, pe scurt un nou *Weltanschauung*.

În alte cuvinte, Renașterea înseamnă un *mod propriu* de a fi al omului în lume, diferit de toate celelalte moduri de a fi și, pe cale de consecință, când vorbim despre Renaștere trebuie să avem în vedere un tip specific de umanitate și de modelare a minții omenești, posesoare a unor sisteme de valori și credințe care-i sunt specifice și care-i conferă identitate în raport cu toate celelalte forme de conștiință cunoscute de cultura europeană.

Conchizând, identitatea cu sine a Renașterii și deosebirea față de toate celelalte epoci istorice anterioare sau ulterioare ei derivă dintr-un *Weltanschauung* propriu, în centrul căruia se află *omul total, suflet și corp împreună, omul îndumnezeit, ce a primit, prin mandat divin, Pământul în stăpânire*. „Figura conducătoare a epocii este *omul de seamă, divinul*, atât în sfera spirituală cât și în cea lumească... Omul nu este numai un chip după asemănarea lui Dumnezeu, ci și un reflex al splendorii divine și asemănător cu ea prin puterea de creație... Omul divin, sfântul și, în alt mod, principele reprezintă trecerea de la om la divinitate. Corpul uman trăiește o

puternică transfigurare, de neînțeles fără credința în învierea *trupului*. Perfecțiunea trupului este luată drept semn al perfecțiunii spirituale, nuditatea ca imagine a purității și adevărului.”⁴⁷¹

Viziunea asupra lumii propusă de Renaștere este firește comună, prin raportare la modernitatea și la felul în care noi astăzi ne autopercepem ca ființe aparținând naturii, atât Antichității, cât și Evului Mediu, dacă avem în vedere postulatul divinității omului. Sute divini! Aceasta credință incontestabilă, care a treversat milenii, va constitui și axul înțelegerii de sine a omului renascentist. Diferențele dintre diferitele epoci istorice stau în modul în care oamenii au gândit *tipul* de relație dintre om și divinitate. Pentru lumea Antichității, partea divină din om constă în faptul că suntem purtători ai unui suflet nemuritor. Pentru creștini, partea dumnezeiască din noi este dată de „suflarea divină” ce l-a însuflețit pe Adam, cel modelat de Dumnezeu din lut. În viziunea Renașterii însă, divinitatea omului este înțeleasă plecând de la natura teandrică a lui Iisus, faptul că este, deopotrivă, Dumnezeu și om. În rezumat, Renașterea propune o raportare a omului la divinitate *cu accent pe latura omenească a divinității*, mai precis pe partea umană a lui Iisus Hristos.

Firește că în acord cu modul de gândire sincretic specific Renașterii, ideea divinității omului este argumentată atât prin doctrina sufletului nemuritor venită pe linie păgână, pitagoreică și platonice, cât și pe linie creaționistă, însă cu abateri semnificative de la linia canonică, spirituală, a Evului Mediu.

Această postură a omului asimilat unui veritabil principiu de reconstrucție ontologică a lumii este ilustrată, între altele, și de un text celebru al Renașterii aparținând lui Giovanni Pico della Mirandola⁴⁷² (1463–1494), *Despre demnitatea omului*: „Părintele Dumnezeu, supremul arhitect, construisese deja după legile tainicei înțelepciuni această casă a lumii, pe care o vedem... Dar, după terminarea lucrării, făuritorul dorea ca să existe cineva care să cerceteze cu atenție înțelesul unei atât de mari înfăptuiri, să-i îndrăgească frumusețea, să-i admire măreția. Din această cauză, după ce toate celelalte lucruri au fost create, Dumnezeu s-a gândit la sfârșit să creeze și omul. Dar, printre arhetipuri nu mai avea vreunul după care să plăsmuiască un nou neam; nici printre bogății nu mai avea ceva ca să-i dea moștenire noului fiu, și nici printre locuri nu mai avea vreunul în care să șadă acest contemplator al universului... Așadar, a conceput omul ca pe o lucrare cu un aspect care nu îl diferențiază și așezându-l în centrul Universului i-a vorbit

⁴⁷¹ Hans Sedlmayr, *op. cit.*, pp. 208-209.

⁴⁷² Felul în care Renașterea, prin Giovanni Pico della Mirandola, îl definește pe om seamănă uimitor cu viziunea lui Heidegger despre ființa umană. Vezi Michel Harr, *Heidegger și esența omului*, București, Editura Humanitas, 2003, cap. III, pp. 230-286.

astfel: O, Adame, nu ți-am dat nici un loc sigur. Nici o înfățișare proprie, nici vreo favoare deosebită, pentru că cel loc, acea înfățișare, acele îngăduințe pe care tu însuși le vei dori, tocmai pe acelea să le dobândești și să le stăpânești după voința și hotărârea ta. Natura configurată în celelalte ființe este silită să existe în limitele legilor prestabilite de mine. Tu, neîngrădit de nici un fel de opreliști, îți vei hotărî natura prin propria-ți voință în a cărei putere te-am așezat. Te-am pus în centrul lumii pentru că de aici să privești mai lesne cele ce se află în lumea din jur. Nu te-am făcut nici ceresc, nici pământean, nici muritor, nici nemuritor, pentru ca singur să te înfățișezi în forma pe care tu însuși o preferi ca și cum prin voia ta ai fi propriul sculptor și plăsmuitor de cinste. Vei putea să decazi în cele de jos ce sunt lipsite de inteligență; vei putea, prin hotărârea spiritului tău, să renaști în cele de sus care sunt divine.”⁴⁷³

Prin urmare, omul are un mandat divin de realizat pe acest pământ – acela de a se construi pe sine în raport cu propria libertate. Am putea spune, simplificând lucrurile, desigur, că expresia condensată a *Weltanschauung*-ul Renașterii stă în cuvintele, atât de des citate, aparținând teologului și umanistului german Ulrich von Hutten (1488–1523): „E o bucurie să trăiești!”

În funcție de acest *axis mundi* – umanitatea îndumnezeită plasată în centrul universului – transformat în valoare-scop și principiu suprem de ordonare, gravitează *toate* celelalte sisteme de valori rezultate dintr-un experiment cultural și mintal unic: *sinteza valorilor antice păgâne, grecești și latine, cu valorile lumii creștine*.

Metaforic vorbind, omul Renașterii ținea într-o mână Biblia, învățătura creștină în care credea fără îndoieli, iar în cealaltă marile opere ale culturii păgâne, ale Antichității grecești și latine, redescoperite cu o uimire similară celui nou venit pe lume, pe care o admira necondiționat și pe care a luat-o ca ideal de viață personală, culturală și artistică. În încercarea aceasta de armonizare a celor două tradiții, în fond, ireconciliabile ca *Weltanschauung*, vom detecta, în esență, drama și măreția omului Renașterii.

Dorința de unitate și încercarea de sinteză a două lumi reciproc contradictorii – lumea valorilor păgâne și lumea valorilor creștine – a fost atât de puternică în mintea omului renescentist, încât ele s-au instituit ca valori-scop în raport cu toate celelalte căutări transformate în valori-mijloc. În termenii lui Nicolaus Cusanus (1401–1464), unul dintre cei mai influenți teologi și filosofi renescentiști, *coincidentia oppositorum*, unitatea contrariilor, reprezintă axul în

⁴⁷³ Giovanni Pico dela Mirandola, *Despre demnitatea omului*, fragment tradus de Marta Guțu, Cornelia Comorovski, *Literatura umanismului și Renașterii, ilustrată cu texte*, București, Editura Albatros, 1972, vol. I, pp. 76-77. Pe larg în [http:// giovani-pico-dela-mirandola.mindbit](http://giovanni-pico-dela-mirandola.mindbit). Textul integral, *Oration on the Dignity of Man*, poate fi găsit și în <http://www.cscs.umich.edu>.

jurul căruia gravitează întreaga lume de reprezentări a omului Renașterii, posesorul unei *minți sincretice*, obsedat să unifice, după principiul coexistenței organice, cele două universuri de reprezentări reciproc contradictorii: credință (religie, cunoaștere hermeneutică și simbolică, perfecționare lăuntrică, retragere în sine etc.) și rațiune (cunoaștere științifică și experimentală, proiecte terestre de viață, căutarea legitimă a plăcerii, cultivarea rafinamentului artistic etc.).

Am putea spune, folosind rezultatele cercetărilor psihologice de astăzi, că omul Renașterii trăia din plin traumele unei disonanțe cognitive, întrucât dorea să unifice organic ceea ce, de regulă, se înfățișează drept contradictoriu⁴⁷⁴, generând astfel un spectacol fascinant tipic pentru ceea ce actualmente, urmând-ul pe Graham Priest, se numește gândire dialetheistă⁴⁷⁵. Spre deosebire de gândirea noastră comună care este guvernată de principiul logic al non-contradicției – ce ne contrânge să admitem că afirmația și negația, în același timp și sub același raport, nu pot coexista, omul Renașterii considera că unele dintre marile contradicții sunt adevărate. În alte cuvinte, acolo unde noi vedem astăzi realități care se resping reciproc – de pildă activitățile legate de magie, interesată de dirijarea în scopuri pragmatice a „erosului” ce guvernează suveran natura și ființa omenească, și cercetarea științifică experimentală – omul Renașterii vedea unității și sinteze acceptabile. Magia și cercetarea științifică erau pentru acesta, sub raportul veracității, ambele adevărate.

Firește că idealul armoniei, a unități contrariilor, care a dominat arta și estetica renescentistă, reprezintă o expresie a acestei configurații sufletești sincretice.

Renașterea înseamnă, așadar, prin raportare la celelalte epoci istorice, o nouă revoluție în planul conștiinței, o schimbare în modul în care omul s-a perceput pe sine în lume, și-a văzut rosturile și sensul de a trăi. Izvorul acestei răsturnări de perspectivă asupra lumii îl găsim, cum arătam, în modul în care omul s-a raportat la-sine pentru a găsi în-sine *noi* resurse de viață și speranță. Prin urmare, din ideea omului ca *axis mundi*, nucleul dur al *Weltanschauung*-ului renescentist, trebuie să derivăm toate celelalte valori, inclusiv practicile artistice, sistemele de

⁴⁷⁴ Teoria disonanței cognitive aparține psihologului american Leon Festinger care a descris clinic starea de tensiune psihologică a unei minți care încercă să unifice opinii reciproc contradictorii. Vezi Leon Fastinger, *A Theory of Cognitive Dissonance*, lucrarea este disponibilă pe books.google.ro.

⁴⁷⁵ Vezi Graham Priest, *Dincolo de limitele gândirii*, traducere din limba engleză de Dumitru Gheorghiu, București, Editura Paralela 45, 2007, o lucrare de istorie a gândirii *dialetheiste*, adică a acelor propuneri filosofice care au încercat să-și asume contradicția în structura intimă a argumentării și, pe această bază, viziuni ce au „scurtcircuitat” principiul clasic al non-contradicției (numit principiul „Exploziei”), în încercarea de elaborare a unor logici paraconsistente, cu mai multe valori, opuse logicii clasice aristotelice și principiilor sale de validitate. În acest fel, gândirea se plasează la limitele ei și încearcă să gândească *natura* acestor limite, plecând de la premisa că termenii unei contradicții logice, *dialetheii*, pot fi acceptați ca adevărați. Pentru Graham Priest gânditorul care a dat modelul gândirii dialetheiste specifice Renașterii a fost Nicolaus Cusanus.

convingeri despre ceea ce este frumos ori urât și, firește, teoretizările asupra artei și frumosului. „Această poziție filosofică va avea consecințe nu numai în gândirea metafizică; practic vorbind, noțiunea de *om-centru al universului* pune în plină lumină ființa umană, cu trupul, simțămintele, ideile și pasiunile sale și, aproape în aceeași măsură, tot ce-o înconjoară și se raportează la ea. Ceea ce în pictura medievală se petrecea în ceruri coboară pe pământ; e de trebuință deci ca lucrurile pământești să fie înfățișate așa cum sunt... Drept rezultat, se va acorda o importanță considerabilă elementelor privite mai înainte ca secundare și socotite acum preponderente datorită legăturii lor cu omul-centru (am fi tentați să spunem: omul-zeu): portretul, decorul vieții, peisajul.”⁴⁷⁶

Weltanschauung-ul renescentist reprezintă, în mod evident, un moment de ruptură prin raportare la *Weltanschauung*-ul medieval, întrucât principiul lumii se află în *interiorul lumii*, în umanitatea omului, și nu în *exteriorul* lui. Omul, umanitatea, ființa umană sunt plasate acum în postura de principiul *ontologic*. Toate celelalte forme de existență sunt derivate, deduse, din acest principiu. Consecințele acestui mod de a vedea și înțelege lumea a fost, fără îndoială, revoluționar. Ceea ce pentru Evul Mediu era principiu devine acum consecință, ceva secundar, dedus. Inclusiv Dumnezeu! Ființa divină este privită acum din perspectiva omului și nu omul din perspectiva divinității.

Weltanschauung-ul medieval care unifica întregul lumii plecând de la Dumnezeu și de la ideea creației *ex nihilo*, dihotomia *Dincolo* versus *Aici* și tot ceea ce deriva din situarea principiului lumii în transcendență etc. sunt respinse *de plano*. Plasând omul în inima propriului ei *Weltanschauung*, Renașterea investește adverbul *Aici* cu funcție de axiomă. Noii „ochelari ai minții” privesc lumea din acest punct unificator. Adverbul *Aici* are o poziție solară față de tot ceea ce există.

În funcție de lumea de *Aici*, adică de *viața pământească* a omului, este gândit și valorizat întregul univers, natural și uman. Cunoscutul adagiu al lui Protagoras transcris de către Platon în dialogul *Theaitetos*⁴⁷⁷: „omul este măsura tuturor lucrurilor, a celor ce sunt, în măsura în care ele sunt, și a celor ce nu sunt, în măsura în care ele nu sunt” devine acum principiu de construcție ontologică pe temeiul căruia Renașterea elaborează un nou concept al vieții. Cum știm, omul medieval când vorbea de viață avea în vedere viața de după moarte, viață veșnică de *Dincolo*. Or,

⁴⁷⁶ Marcel Brion, *Homo pictor*, traducere de Maria Vodă Căpușan și Victor Felea, prefată de Dumitru Matei, București, Editura Meridiane, 1977, p. 184.

⁴⁷⁷ Platon, *Theaitetos*, fr. 151e-152a.

Renașterea respingând relevanța strictă a dihotomiei *Dincolo* versus *Aici*, plasează viața pământească în centrul lumii și nu viața de după moarte. De aici nu trebuie să deducem că Renașterea este atee, ori că omul Renașterii neagă existența vieții de după moarte. Nicidecum! Omul Renașterii privește mântuirea din perspectiva faptelor pământești, a muncii și vocației pentru o anumită profesie, în condițiile în care *grația* divină este văzută ca o taină inaccesibilă minții omenești. Dincolo de excepții izolate și ne semnificative, omul Renașterii este, trebuie afirmat cu tărie, un om credincios.

Când spunem că Renașterea plasează viața de *Aici* în centrul lumii, avem în vedere modul de raportare la valori, ierarhia acestora, felul în care sunt direcționate actele de prețuire, de valorizare. Renașterea prețuiește mai mult viața pământească situând într-o poziție secundară viața de după moarte. Simplu spus, *viața pământească posedă o valoare intrinsecă*. Ea este scopul suprem al tuturor acțiunilor omului. Dacă pentru Evul Mediu viața pământească era un *mijloc* pentru a dobândi viața veșnică, pentru Renașterea trăirea vieții pământești este *scopul* existenței omului. Cum ar spune Kant, viața pământească este un scop în sine.

Viața de *Aici* este criteriul după care toate celelalte lucruri și fapte sunt „măsurate” în Renaștere, metaforic vorbind, aceasta este „patul lui Procust”. Totul primește valoare în funcție de apropierea sau distanțarea de acest principiu al vieții pământești, rezultat dintr-o remodelare a învățăturii creștine în care Iisus, cea de-a doua Persoană a Trinității, și nu Dumnezeu Tatăl, este luat drept model de viață.

Ideea că Iisus prin Întrupare a îndumnezeit corpul este axioma de înțelegere a omului Renașterii care se vede pe sine ca fiind de origine divină nu doar prin suflet, ci și prin trup. Prin urmare, Dumnezeu însuși, prin cea de-a doua Persoană a Trinității, a instituit corpul cu o demnitate ontologică fără precedent în tradiția culturii europene.

2. Fundamente ontologico-religioase ale practicilor și gândirii artistice renascentiste

a) Destrucția *Weltanschauung*-ului medieval: factori externi și interni

Cum se explică această transformare radicală a minții omului Evului Mediu care s-a trezit brusc că locuiește într-o altă lume? Care au fost mecanismele prin care Renașterea a pus gândirii alți „ochelari” și a înzestrat sensibilitatea cu noi capacități de simțire și rezonanță interioară? Simplu spus, cum s-a trecut de la *Weltanschauung*-ul creștin la *Weltanschauung*-ul Renașterii? Înainte de a răspunde nemijlocit la aceste interogații, câteva observații metodologice se impun.

A susține că există o singură cauză, majoră, de trecere de la Evul Mediu la Renaștere înseamnă a ne plasa în eroare. Noua modelare a minții omului a fost generată de un ghem de cauze care au acționat împreună și s-au influențat reciproc. Aceste cauze trebuie căutate în stilul de viață al omului medieval nevoit să facă față unor noi provocări și experiențe care debutează cu prima jumătate a secolului al XIV-lea și se încheie cu sfârșitul ultimelor decenii ale secolului al XV-lea⁴⁷⁸. Este perioada numită, în funcție de poziția cercetătorului, fie de sfârșit al Evului Mediu, fie de început al Renașterii. Desigur, cele două expresii decupează același interval temporal chiar dacă nominal sunt diferite. Prin urmare, setul de cauze responsabile atât de destrucția minții omului medieval, cât și, complementar, de restructurare a modului nou de a privi și simți caracteristic omului Renașterii, trebuie căutat în acele experiențe și provocări care nu-și au izvorul în tradiția creștină, ci în *exteriorul* ei.

Apoi, trebuie spus clar că mecanismele trecerii de la Evului Mediu la Renaștere sunt tainice și că nu le vom putea cunoaște niciodată pe deplin. Istoria omului nu poate fi deplin raționalizabilă pentru că ea *nu este* produsul rațiunii, ci al vieții integrale a oamenilor. Factorii raționali se împletesc cu cei legați de interese și sensibilitate, de trăiri și sentimente etc. și acționează împreună fără să-i putem distinge și detașa cu exactitate. Cunoașterea noastră este *totdeauna* mijlocită. Ceea ce noi putem cunoaște sunt aproximații dobândite din diverse scenarii interpretative și din prelucrarea livrescă a documentelor vremii sau a imensei bibliografii. Or, cărțile se scriu după cărți, iar fenomenul Renașterii rămâne tainic în ceea ce a fost el ca stare de conștiință și sensibilitate. Noi nu putem trăi decât propria viață. Ceea ce spunem despre Renaștere sunt opere de imaginație și deducție. Prin urmare, și în cunoașterea Renașterii trebuie să ne însușim un relativism sănătos și o perspectivă autocritică pentru a nu cădea în trufia celui care susține că dacă lucrurile nu sunt așa cum le consideră el, cu atât mai rău pentru lucruri.

În sfârșit, este de bun-simț să admitem că remodelarea minții omului medieval și transformarea lui într-un alt om, în omul Renașterii, s-a făcut treptat, sub impactul noilor experiențe, cu schimbări punctuale și nesesizabile de-a lungul a mai multor generații. Pentru a înțelege empatic această remodelare a minții am putea face recurs la experiența României de după anul 1990 și la marile provocări postrevoluționare. Tinerii care și-au modelat mintea sub impactul

⁴⁷⁸ Nu vom intra în polemica cronologiei Renașterii, cum spuneam, extrem de disputată și astăzi. Orice autor al unui studiu despre Renaștere își exprimă o anumită preferință cronologică în funcție de propriile interese de argumentare și de metoda aleasă. Personal optez pentru varianta propusă de Peter Burke, care distinge între *Renașterea timpurie* (1300–1490), *Marea Renaștere sau Epoca emulației* (1490–1530), *Renașterea târzie sau Epoca diversității* (1530–1630). O variantă cronologică similară propune și Denys Hay în *Italy in the Age of the Renaissance, (1380–1530)*, Edinburgh, University Press, 1989.

video-culturii, a internetului și industriei distracției, a turismului și comunicării neîngrădite, a libertății de expresie, a respectului față de drepturile și libertățile specifice, sunt diferiți de părinții sau bunicii lor crescuți într-un mediu dominat de comunism, de tiranie și închistare. Este unanim admis astăzi că actuala generație de tineri crede în alte valori și privește altfel lumea, uneori, radical diferit față de părinții ori bunicii lor.

Revenind, plecând de la tipologia sugerată de o serie de cărți dedicate analizei sintetice a Renașterii, putem împărți în două mari grupe noile provocări și experiențe responsabile de deconstrucția și dislocarea mentalității medievale. În prima grupă putem include așa-zișii factorii exteriori, materiali sau obiectivi, în vreme ce în a doua categorie sunt incluși factorii interiori, mentali sau subiectivi. Nu există, firește, o graniță rigidă între acești factori de structurare. Îi putem distinge în mod relativ plecând de la distincția, relativă și ea, dintre viață exterioară (comportamente ale corpului individual și social) și viață interioară (comportamente ale gândirii și sensibilității).

a) **Factorii externi.** Dacă avem în vedere factorii care țin de exterioritatea conștiinței, trebuie spus că Evul Mediu a intrat în declin pe fondul unor catastrofe biologice, demografice, politice și sociale care au produs breșe în continuitatea vieții și tradiției medievale. Începuturile acestui complex de crize debutează la începutul secolului al XIV-lea (1313–1317), din cauza unor bruște schimbări climatice (avansarea progresivă a ghețarilor alpini și polari), cu o foamete care s-a generalizat în întregul continent european și care a provocat moartea a sute de mii de oameni. Starea biologică și demografică a întregului continent este în continuă degradare în primele trei decenii ale acestui secol al XIV-lea și culminează cu epidemia de „ciumă neagră” din 1347. Epidemia a revenit în anii 1360 și 1371, depopulând drastic întreaga Europă⁴⁷⁹.

Consecințele au fost dramatice. Mii de sate au rămas complet pustii cu consecințe catastrofale asupra producției agricole. Criza a fost resimțită și în celelalte ramuri ale economiei și comerțului și a atins, firește, celelalte planuri ale vieții omenești, social, politic și cultural. Puterea feudală începe să se erodeze, căci seniorii care au supraviețuit epidemiilor repetate de ciumă s-au văzut fără mână de lucru. Nobilii încep să-și piardă nu numai pozițiile economice și sociale privilegiate deținute timp de secole, ci și funcțiile militare îndeplinite în Evul Mediu încă

⁴⁷⁹ „Mănăstirile din regiunile mediteraneene au rămas practic pustii... populați din Toscana s-a redus la un sfert sau chiar la o cincime; în timp ce populația Angliei a scăzut – în numai 28 de ani – de la patru milioane la două milioane și jumătate de locuitori... În Islanda, întreaga populație a fost secerată de molimă... La scară națională, în 1450, deci la un secol după izbucnirea marelui flagel, populația țărilor europene scăzuse cu 38% în Franța și Țările de Jos, cu 33% în Anglia, cu 27% în Italia, cu 26% în Peninsula Iberică, cu 25 % în Germania și în Scandinavia.” (Cf. Ovidiu Drimba, *Civilizația Renașterii*, în *Istoria culturii și civilizației*, București, Editura Vestala, vol. IX, p. 34)

de la Carol Martel. Odată cu Războiul de 100 de ani (1337–1453), cavaleria nobilimii cedează locul infanteriei ca mai apoi, prin utilizarea armelor de foc, nobilimea să fie înlocuită de mercenari.

Pe acest fundal de profundă criză economică și socială, de stagnare a producției manufacturiere și a comerțului, de decădere a vieții orașelor și, ca un corolar, de pauperizare generală, se produc și însemnate dezechilibre politice. Imperiul german dar și papalitatea – principalele forțe politice care aspirau spre universalitate – sunt istovite și în plin proces de pierdere a autorității. Organizată într-un stat pontifical de sine-stătător alături de alte principate din Italia, Biserica catolică își pierde autoritatea spirituală universală, fiind acuzată că se ocupă cu administrarea vieții pământești. Autoritatea catolicismului este pusă sub semnul îndoielii odată cu „marea schismă din Occident” când, între 1378 și 1417, Biserica catolică avea câte doi sau trei papi care se excomunicau reciproc, situație conflictuală exportată și în marile abații și mănăstiri. Aceste elemente de criză slăbesc solidaritatea socială specifică Evului Mediu și, totodată, autoritatea instituțiilor politice ce-l susțineau.

Pe de altă parte, elementele care au contribuit la disoluția treptată a lumii medievale au făcut loc unor fenomene cu caracter profund inovator ce vesteau apariția unei noi lumi, lumea Renașterii. În fond, după toate perioadele de criză pe care le-a cunoscut până acum umanitatea, ulterior au avut loc revirimente rapide și, mai apoi, creșteri și salturi în dezvoltare. Așa s-a întâmplat și la sfârșitul Evului Mediu și începutul Renașterii.

După perioada de stagnare de care vorbeam, în a doua jumătate a secolului al XV, vechile centre comerciale revin la viață, drumurile comerciale sunt din nou populate cu transportul diverselor mărfuri. Se produc mutații în domeniul tehnologiei, în special în extracție și industria textilă, în postăvărit și morărit, diverse mecanisme acționate de forța apei, dar și în tehnica militară (armele de foc, bombardele și tunurile). Perfecționarea tehnicii navigației (cartografie, corăbii, busolă), apariția tiparului și a industriei hârtiei a împlinit seria de invenții tehnologice care au susținut Renașterea în permanentul ei conflict cu lumea medievală⁴⁸⁰.

Pe de altă parte, burghezia orășenească începe să investească în agricultură, fiind dornică în a transforma munca pământului într-o activitate rentabilă. Unele orașe mai puțin atinse de ciumă și foamete au prosperat îmbogățindu-se din meșteșuguri și comerț. Orașele de la Marea Baltică și Marea Nordului, o bună parte dintre orașele italiene, Genova, Florența și Veneția etc.

⁴⁸⁰ Pe larg despre „revoluția economică” în Renaștere în Jacques Heers, *L'Occident aux XIV^e et XV^e siècles. Aspects économiques et sociaux*, Paris, 1963.

dețin poziții economice solide. Se creează astfel premisele apariției un nou mod de viață economică specific Renașterii, economia de schimb și, prin intermediul ei, a bogăției⁴⁸¹.

Aceste acumulări economice au creat nevoi sporite de lichidități, de masă monetară și, implicit, de aur, de produse ce trebuiau importate sau exportate în lumea orientală. Cucerirea Constantinopolului de către turci în 1453 și închiderea drumului clasic către Orientul Îndepărtat a impus cu acuitate găsirea unor noi drumuri către „Indii”, sursa mirodeniilor, a pietrelor prețioase și esențelor de parfum. Dincolo de spiritul de aventură tipic oamenilor Renașterii, cauzele marilor descoperiri geografice le regăsim, fără îndoială, în rezultatul înnoirilor și prefacerilor care au schimbat modul de viață tradițional al lumii europene⁴⁸².

Cum mai spuneam, prefacerile de ordin economic produc prosperitate și bogăție în rândurile unor noi categorii sociale numite generic „burghezi”, cuvânt ce-i desemna pe locuitorii orașelor. Ei se ocupau de comerț și administrație, de activitatea bancară ori erau oameni ai legii, funcționari regali, ofițeri superiori etc., oameni activi, educați și talentați care au luat locul nobililor care considerau, în conformitate cu tradiția medievală, că munca este o înjosire. „În secolele al XV-lea și al XVI-lea, apărea un fapt social nou, pe care l-am putea numi *capitalismul erudit*. Noua burghezie considera arta, știința, filosofia, nu doar niște ornamente gratuite, ci mijloace suplimentare de acțiune și putere. Gânditorii și artiștii sunt celebrați de o clientelă bogată și pretențioasă, care ține să-și uluiască rivalii. Aceasta apreciază meritul personal, fiindcă ea însăși datorează victoria meritului personal.”⁴⁸³

„Capitalismul erudit”, pentru a folosi inspirata expresie a lui Paul Faure, a generat cunoscutul fenomen al mecenatului în absența căruia Renașterea artistică și intelectuală este de neconceput. Ca amploare, este o perioadă unică în istoria omenirii, căci bogăția nu produce, prin sine, artă și cultură. Cunoaștem în istorie perioade de decadență artistică și intelectuală pe un fond indiscutabil de bogăție și chiar de opulență. Or, în Renaștere mecenatul este o caracteristică *generală* a Europei. Marile familii, papii, principii, între care Montefeltro din Urbino, Sforza din

⁴⁸¹ Vezi Paul Faure, *op. cit.*, cap. I, pp.15-34, care argumentează cu zeci de exemple concrete legătura dintre Renaștere și acumularea de bogăție în principalele orașe ale Europei.

⁴⁸² „Marile descoperiri geografice nu au fost întâmplătoare. Realizarea lor în secolele XV–XVI, într-o epocă frământată în care s-au pus temeliile evului modern, ale erei capitaliste, într-o epocă de titani ai gândirii, ai artelor și ai faptelor eroice, a fost pregătit de întreaga evoluție istorică a continentului european din perioada Evului Mediu dezvoltat. Ele au fost posibile datorită premiselor economice favorabile și în special datorită noului avânt industrial și comercial din a doua jumătate a secolului al XV-lea, progresului științei și al tehnicii, îndeosebi în arta navigației. Ele au devenit posibile datorită călătoriilor precursorilor și, nu în ultimă instanță, renașterii intelectuale.” (Cf. S. Goldenberg, S. Belu, *Epoca marilor descoperiri geografice*, București, Editura Humanitas, 2002, pp. 5-6)

⁴⁸³ Paul Faure, *op. cit.*, p. 51.

Milano, Gonzaga din Mantova, Este din Ferrara, Medici din Florența, Welser în Augsburg, Papa Pius al III-lea, Carol al V-lea, Francisc I etc. au sprijinit marile genii creatoare cu convingerea că banii sunt un mijloc pentru propășirea artei, științei și filosofiei și nu un scop în sine.

În sfârșit, pentru a încheia această schiță simplificatoare a factorilor „externi” ce au susținut la nivel de „infrastructură” Renașterea, nu trebuie omisă relația dintre progresele tehnice și realizările artistice. „Progresele științifice sunt direct responsabile de faptele artistice. Mecenatul însuși depinde, în mod strâns, de revoluția materială care a precedat gustul pentru lux, pentru confort, pentru frumusețe. Nu avem pretenția să explicăm capodoperele artei italiene sau cărțile gânditorilor francezi prin istoria lentilelor sau a vopselelor: există o prăpastie între materie și geniu. Realismul, perspectiva, efectul *trompe-l'œil*, degradeul, știința modelului existase cu mult înainte de 1400, dar turnarea marilor opere de bronz, faianța, emailul, sicativele fuseseră, în general, necunoscute.”⁴⁸⁴

b) **Factorii interni.** *Weltanschauung*-ul medieval este treptat erodat de o serie de factori care țin de *interioritatea conștiinței*, respectiv de ceea ce noi numim astăzi „stil de viață”, mai precis de ansamblul codurilor de valoare ce dirijează comportamentul omenesc.

Cum mai arătam, valorile sunt axe ce orientează într-o anumită direcție viața noastră, dându-i înțeles sau sens. Aceste sunt sau valori-scop, adică ținte către care ne îndreptăm, sau valori-mijloc, adică instrumente, tehnici ori procedee, puse în slujba atingerii scopurilor. De pildă, menținerea sănătății este o valoare-scop, în vreme ce evitarea exceselor alimentare reprezintă o valoare-mijloc. Sănătatea la rândul ei este o valoare-mijloc prin raportare la dobândirea fericirii care e valoare-scop. În termenii lui Aristotel, valorile-scop sunt acele valori care sunt dorite pentru ele însele și nu pentru altceva. Firește că un „stil de viață” implică existența unor relații invariabile, constante în timp, între valorile-scop și valorile-mijloc, în ciuda permanentei dinamici a vieții. Astfel, cele zece porunci, valorile-scop care fixează tabla de valori morale creștine, rămân neschimbate prin raportare la variabilitatea mijloacelor prin care pot fi atinse.

Ei bine, aceste raporturi constante între valorile-scop și valorile-mijloc, numite de sociologi, rutine, habitusuri ori paternuri ale gândirii, generate de practicarea cotidiană a vieții, au suferit schimbări radicale în trecerea de la Evul Mediu la Renaștere. Trebuie subliniat faptul, banal de altminteri, că aceste schimbări au fost graduale și silențioase, inobservabile și

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 54.

inesesizabile oamenilor trăitori ai acelor vremuri. Ele s-au petrecut discret așa cum este, spre exemplu, procesul de maturitate sau îmbătrânire pe care-l trăim cu toții fără să-l remarcăm cotidian. Ne trezim dintr-o dată maturi ori bătrâni și ne întrebăm când s-a întâmplat acest lucru.

Plecând de la aceste precizări este limpede că factorii externi care au destructurat *Weltanschauung*-ul medieval sunt întrepătrunși cu cei interni. În fond, a fi „intern” sau „extern” conștiinței ține mai degrabă de o convenție lingvistică, decât de modul real în care funcționează mintea noastră. Riguros vorbind, întreaga „realitate” este interioară conștiinței și, prin urmare, „interior” sau „exterior” sunt semnificații și raportări ale acesteia la lume. Când vorbim despre „factori externi” avem în vedere viața interioară provocată de condițiile obiective ale vieții, în vreme ce „factorii interni” se referă la viața interioară însăși și la mediul ei intrinsec.

Schematizând într-o ordine didactică lucrurile, trebuie să spun că trecerea de la *Weltanschauung*-ul medieval la *Weltanschauung*-ul Renașterii s-a produs prin remodelarea discretă, imperceptibilă, a hărții minții omului medieval care s-a trezit, la nivelul conștiinței de sine, un *alt* om, cu alte reprezentări asupra sensului vieții. Omul medieval a început, la un moment dat, să acorde semnificații diferite aceleași vieți cotidiene, pentru că valorile-scop ale lumii lui s-au erodat continuu pierzându-și semnificația de idealuri, de ținte imaginare către care tind toate comportamentele cotidiene. Astfel, înțelesurile stabile ale lumii fixate într-o scară de valori ce părea eternă au început să fie contestate, fapt ce a generat efecte destructurante la nivelul proiecțiilor de viitor pe care se fundează orice sens al vieții.

Preeminența lui *Aici*, specific *Weltanschauung*-ului Renașterii, prin raportare la *Dincolo*, specific lumii medievale a produs o revalorizare a multitudinii faptelor omenești, economice, sociale, culturale și religioase și, firește, artistice. Putem ilustra acest fapt cu câteva exemple alese la întâmplare. Astfel, spre deosebire de idealurile ascetice ale Evului Mediu, Renașterea a deblocat spiritul de curiozitate, mirarea, dorința de a cunoaște natura și lumea întreaga, fapt cu totul indiferent omului medieval obsedat de dobândirea mântuirii. Idealul lui Pico della Mirandola de a ști tot ceea ce se poate ști și încă ceva pe deasupra, caracterizează eroismul cunoașterii enciclopedice a omului Renașterii.

Evul Mediu a cultivat, cum subliniam de mai multe ori, un stil de viață care implica detașarea de valorile pământești, de valorile corpului. Bogăția, luxul și plăcerea procurate de ele erau hulite și incompatibile cu valorile creștine. Acum viața laică devine din josnică și ordinară, ceva ce este socotit nobil și un scop moral. *Aici* devine fundalul esențial în suma atitudinilor și

presupozițiilor de viață a Renașterii. Idealul vieții monahale este înlocuit cu cel al unei vieți active, înclinate să exploreze noi teritorii generatoare de experiențe externe și interne. Orientarea către acțiune, activitatea lucrativă generatoare de câștig, avere, faimă și glorie postumă este stimulată de câștigarea banilor ce devin, dintr-un „ochi al dracului”, un instrument al perfecționării ființei umane prin educație și cultivarea rafinamentelor artistice ce potențează bucuria de a trăi. Renașterea înlocuiește ideea de asistență divină cu bizuirea și încrederea în sine, în forțele proprii. Omul poate prin sine să atingă ceea ce și-a propus. Mântuirea este treaba divinității. Pentru Renaștere, probleme metafizice și etice derivate din credință nu mai ocupă prima scenă. Orientarea minții este, cum arătam, către natură, considerată ca o prezență efectivă a lui Dumnezeu ce se arată prin creația sa. Natura începe să fie divinizată, întrucât ea adăpostește secretele după care Dumnezeu a făcut lumea. Prin urmare, ea trebuie studiată sistematic cu mijloacele riguroase oferite de matematică și de tehnica măsurării.

Din totalitatea fenomenelor care au avut funcții de erodare majoră în destrucția *Weltanschauung*-ului medieval două par a dobândi un caracter de esențialitate.

Primul fenomen se referă la *slăbirea autorității bisericii*, a culturii eccleziastice fundată pe manuscrise și pe ritualuri sacramentale, atât în ce privește practicarea vieții de zi cu zi a oamenilor, cât și în dirijarea culturii elitiste, erudite și enciclopedice. Această erodare de autoritate va produce, cum vom remarca, schimbări semnificative în *imaginarul social și cultural* al perioadei de tranziție supusă analizei. Faptele care au condus la aceste schimbări sunt puse admirabil în lumină, de lucrarea celebră a lui Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*.

Al doilea fenomen vizează trecerea treptată de la cultura orală și a analfabetismului generalizat ce domina marea masă a oamenilor trăitori în Evului Mediu, la cultura scrisă și tipărită. Studiile recente ale Școlii de la Toronto asupra tehnologiei scrisului, inițiată de Marshall McLuhan prin celebra sa lucrare *Galaxia Gutenberg*, ne ajută să înțelegem mai bine aceste procese subtile de remodelare a minții și a conexiunii acesteia cu simțurile. Renașterea, odată cu izbânda Reformei și a tiparului, a adus în prim-plan cultura cuvântului în dauna culturii imaginii, modificând prin aceasta chiar structura internă a percepției omului medieval și legăturile dintre diversele structuri interne ale minții. Ambele fenomene au dat naștere culturilor paralele și autonome în genul lor, ceea ce a făcut posibilă și apariția artei într-un sens foarte apropiat de înțelesurile cu care noi operăm astăzi.

Ne vom opri asupra acestor două lucrări pentru a face câteva remarci menite să aducă un plus de înțelegere asupra subtilelor mecanisme de schimbare a habitatului mintal, respectiv a datelor interne ale minții, ale legăturii acesteia cu simțurile, dar și cu practicile curente de viață din câmpul cărora fac parte și practicile artistice.

Mesajul fundamental al lucrării lui Johan Huizinga⁴⁸⁵ este fundat pe ideea esențială, cu rol de axiomă evidentă prin ea însăși, că arta este o parte a culturii și, deopotrivă, o oglindă a ei. Gândul lui Huizinga poate fi exprimat astfel: Cine vrea să cunoască felul în oamenii care au trăit în epoci istorice revolute trebuie să le cerceteze arta pentru că ea este o oglindă a vieții. Reciproc, cine vrea să înțeleagă modul în care arta s-a configurat în anumite tipuri de expresie ori stiluri, trebuie să cerceteze faptele istorice și culturale, în integralitatea lor, pentru că arta e un reflex al acestor fapte.

Cu această axiomă transformată și în principiu metodologic, Huizinga, pentru a *înțelege* mai bine arta fraților Van Eyck, întreprinde o cercetare istorică și critică a mentalităților, a imaginarului social și cultural implicate în mecanismele de restructurare a tablei medievale de valori îndreptate către configurația renescentistă a acestora. Analiza este complexă și unitară pentru că are în vedere multiple forme de viață ale lumii medievale corespunzătoare cunoscutei ierarhii tripartite – *oratores, belatores laboratores* –, în dinamica lor temporală și felul în care acestea sunt trăite în planul conștiinței, atât la nivel emoțional, cât și reprezentational.

În egală măsură, analiza are în vedere formele de expresie ale gândirii, cunoașterii și credinței, marile teme ale vieții omului, nașterea, iubirea, moartea etc., cât și comportamentul cotidian al maselor populare. „Pentru a înțelege spiritul medieval ca o unitate și un tot, trebuie să studiem formele de bază ale gândirii sale, cercetând nu numai manifestările credinței și ale meditației superioare, ci în egală măsură și pe cele ale înțelepciunii vieții de toate zilele și ale practicii pure. Căci aceleași orientări mari ale gândirii domină și în exteriorizările sale superioare și în cele inferioare... În viața de toate zilele, omul medieval gândește în aceleași forme ca și teologia lui. Baza este în amândouă, același idealism arhitectural, pe care scolastica l-a numit realism: nevoia de a separa fiecare noțiune și de a-i da formă ca unei entități, de a grupa în sisteme ierarhice, de a clădi din ea temple și catedrale, cum se joacă un copil de-a clăditul din

⁴⁸⁵ Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu. Studiu despre formele de viață și de gândire din secolele al XIV-lea și al XV-lea în Franța și în Țările de Jos*, traducere din olandeză de H.R. Radian, București, Editura Humanitas, 2002.

cuburi. Tot ceea ce își cucerește în viață un loc fix, tot ce devine formă de viață contează ca ordonat: atât cele mai banale obiceiuri și date, cât și lucrurile cele mai elevate pe planul divin.”⁴⁸⁶

Erodarea *Weltanschauung*-ului medieval, argumentează Huizinga, se produce printr-o trecere de la static la dinamic în sistemele de reprezentare ale lumii. Gândirea medievală este statică, ordonată, ierarhică și anistorică pe temeiul că, într-un fel sau altul, tot ceea ce se petrece pe pământ este hotărât în ceruri fără ca omul să poată interveni în cursul desfășurării evenimentelor esențiale ale lumii. Lumea se află cuprinsă între Geneză și Apocalipsă, iar voința divină este hotărâtoare pentru tot ceea ce se întâmplă pe pământ. Cu toate că omul are liber arbitru, adică capacitatea de a alege să facă sau să nu facă ceva, el decide *doar* în probleme legate de morală, de bine și rău. Ordinea și ierarhia lumească se întemeiază pe voința divină și, prin urmare, ea este eternă. Or, odată cu secolul al XIV-lea și cu trecerea timpului, putem detecta anumite breșe în această mentalitate eternalistă pe linia unui spor interpretativ venit din partea lumească, istorică și vremelnică a omului. Ideea transcendenței și a lumii de *Dincolo* începe să-și piardă din prestigiu pe măsură ce fenomenele din lumea de *Aici* încep să fie trăite laic, înțelese și explicate prin ele însele (prin cauze și determinări naturale, prin apel la experiența prelucrată matematic, cantitativist).

Constatările pe care le face Huizinga, analizând în detaliu această perioadă de trecere de la Evul Mediu la Renaștere, sunt prețioase din cel puțin două motive.

În primul rând, pentru că subliniază ideea că nu există o ruptură totală între mentalitatea medievală și cea renescentistă așa cum susțin și azi, pe urmele lui Burckhardt, mulți cercetători. Există, arată Huizinga, și multiple elemente de continuitate între cele două mentalități, astfel încât nu i se poate atribui omului renescentist caracteristici ce i-ar aparține în exclusivitate doar lui. Pe de altă parte, la nivelul mentalității Renașterea italiană nu are un caracter de excepționalitate față de celelalte zone ale Europei occidentale. „Ambiția personală și dorința de glorie personală, care apar ba expresia unui înalt simț al onoarei, ba mai degrabă rezultatul unui orgoliu neînnobilat, sunt înfățișate de Burckhardt drept însușirile caracteristice ale omului Renașterii... Am impresia că acesta este unul dintre punctele în care Burckhardt a exagerat distanța dintre Evul Mediu și Renaștere, dintre Europa occidentală și Italia. Această sete de glorie și de onoare a Renașterii este, în esența ei, ambiția cavalească a unei epoci anterioare, este de origine franceză și este onoarea de clasă, extinsă, dezbrăcată de simțământul feudal și fecundată de gândirea antică.”⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 327.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 93.

În al doilea rând, trebuie să reținem finețea înțelegerii pe care Huizinga o avansează în privința raportului dintre continuitate și discontinuitate între marile epoci istorice ce compun cultura Europei Occidentale. Renașterea este, cum arată Huizinga, o perioadă distinctă, cu particularități inconfundabile, în istoria culturii europene.

Dar în multiple privințe Renașterea duce mai departe tradiția neîntreruptă a culturii și a stilului de viață european atât prin faptul că este un moment de sinteză între cultura păgână, greco-latină, și cultura medievală, creștină, dar și prin faptul că ea propune un *sens perfecționist* – deopotrivă specific, dar și european al vieții. Este vorba despre „năzuința spre o viață mai frumoasă”, pentru a folosi expresia lui Huizinga, o constantă a culturii europene și, probabil, a multor altor culturi ale lumii. În funcție de această dorință amelioristă, de autoperfecționare continuă a vieții omului, a bucuriei că ești în viață și că viața ne este *dăruită* cu un anumit rost, putem înțelege mai bine modul de raportare la viață a diferitelor epoci ce au marcat temporal cultura europeană.

Huizinga detectează, în cultura europeană, existența a trei căi principale de realizare a idealului proiectării și dobândirii unei vieți frumoase.

Prima este calea renunțării la lume, la *Aici*, cultivând speranța că viața viitoare, *Dincolo*, va fi mai bună și mai frumoasă. Aceasta a fost calea pe care a propus-o, din motivele cunoscute, cu o maximă tărie, creștinismul.

„A doua a fost calea care duce spre îndreptarea și împlinirea acestei lumi. Evul Mediu nu a cunoscut această tendință aproape de loc... năzuința către o viață mai frumoasă este semnul cel mai caracteristic al Renașterii. Aici vedem cea mai deplină armonie între satisfacerea setei de frumos în opera de artă și în viața însăși, aici arta servește viața și viața servește arta ca niciodată înainte”⁴⁸⁸ (s.n.). În ciuda faptului că deși acest ideal e caracteristic Renașterii, atrage atenția Huizinga, rădăcinile lui se află în Evul Mediu în reprezentările și aspirațiile vieții cavalești de înnobilare a vieții prin fapte bune și caritabile, de întrajutorare a celor slabi și fără apărare. Numai că acest ideal era marginal și nu s-a exprimat la nivelul unui proiect integral de viață așa cum s-a petrecut în Renaștere.

În sfârșit, a treia cale de atingere a unei vieți frumoase poate fi realizată printr-o fugă din realitate în iluzii și vise frumoase, în imaginație și fantasme. „Cum acționează asupra vieții a treia atitudine...? Prefăcând formele vieții în forme artistice. Dar nu-și exprimă visul ei de frumusețe

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 52.

numai în opere de artă ca atare, ci vrea să înnobileze însăși viața prin frumusețe și umple societatea cu jocuri și forme. Aici, tocmai artei personale de a trăi, i se pun cele mai grele condiții, care nu pot fi îndeplinite decât de o elită, într-un joc artistic al vieții.”⁴⁸⁹

Am insistat asupra acestor trei diviziuni pentru a pune în lumină un fapt esențial în înțelegerea specificului esteticii renașcentiste care unifică ideea de frumos și artă în conceptul „viață frumoasă”, fapt ce o deosebește atât de estetica Antichității greco-latine, a esteticii Evului Mediu, cât și a lumii moderne. Vom reveni pe larg asupra acestei chestiuni în capitolul destinat descrierii specificului esteticii renașcentiste.

Cum spuneam, analizele pe care ni le propune Huizinga sunt complexe, rafinate, erudite și detaliate. Toate segmentele de viață ale lumii medievale primesc o tratare aproape exhaustivă în centrul analizei situându-se, firește, modul în care societatea medievală, structurată de organizarea ierarhică cunoscută, se manifesta ca un organism social și cultural viu, producând valori și coduri de viață. Sunt analizate rând pe rând, instituția cavalerismului cu ordinele și legămintele cavalești, felul în care acesta a modelat valorile războiului, eroismului și politicii, a dragostei și solidarității reciproce, apoi instituția preoției și călugăriei, ordinele călugărești, tipurile de viață religioasă dimpreună cu multiplele aspecte ale vieții de zi cu zi, cu accent pe marile rituri de trecere, naștere și botez, căsătorie și moarte până la aspectele „frivole” legate de practici ale vieții sexuale, adulter, îmbrăcăminte și modă. Toate aceste analize fac din lucrarea lui Huizinga o capodoperă de necontestat a genului de lucrări ce se ambiționează să prezinte exhaustiv o perioadă istorică esențială în înțelegerea dinamicii culturii europene.

Dacă acestea sunt faptele, important pentru analiza noastră este să răspundem la întrebarea elementară: Care sunt mecanismele de substituție a preeminenței lui *Dincolo* cu *Aici*?

Trebuie spus clar că lumea medievală adăpostea în chiar intimitatea ei, respectiv în organizarea vieții pământești după postulatul existenței lumii de *Dincolo*, cauzele propriei destrucții. Tensiunea logică dintre lumea de *Aici* și lumea de *Dincolo* putea fi atenuată prin intermediul credinței, dar cu mai dificil de „slăbit” din perspectiva practicării vieții în cotidian. Credința creștină se fundează pe o serie de dogme atât de abstracte, încât ele sunt imposibil de înțeles de oamenii simpli care urmăreau, ca și noi, interese multiple de ordin pragmatic. Cum știm, biserica a transpus în narațiuni și imagini noțiunile sacre astfel încât creștinul analfabet să aibă acces, prin intermediul „teologiei colorate”, la tainele pe care se fundează învățătura

⁴⁸⁹ *Ibidem*, pp. 51-52

creștină. Dar, așa cum semnaleză Johan Huizinga referindu-se la reprezentarea morții, tendința sfârșitul Evului Mediu de a reprezenta toate noțiunile sacre prin imagine a produs o infuzie majoră de element laic, de viață desacralizată, în lumea de *Dincolo*. „Reprezentarea morții poate consta ca exemplu al vieții spirituale din epoca de sfârșit a Evului Mediu în general: este ca o ieșire din matcă a gândului și o împotmolire a lui în imagine. Întregul conținut al gândirii vrea să fie exprimat în reprezentări; tot aurul este preschimbat în mărunțiș. Se simte o nevoie neînfrântă de a figura toate noțiunile sacre, de a da fiecărei reprezentări de natură religioasă o formă precisă, astfel încât să se instaleze în minte ca o poză puternic întipărită. Datorită tendinței de a se concretiza în imagini, orice noțiune sacră este în permanență expusă primejdiei de a se rigidiza sau de a deveni exterioară.”⁴⁹⁰

Prin urmare, polisemantismul cuvântului ori ambiguitățile limbajului plastic au produs de-a lungul timpului, cu necesitate, o devalorizare a acelor reprezentări considerate a fi sacre. Un cuvânt, atunci când este folosit, poate trimite prin semnificația sa către o realitate sacră, însă de regulă se află în legătură cu un aspect concret de viață. Această corespondență inițial posibilă, devine asimetrică cu timpul. Situațiile de viață ale oamenilor, experiențele lor laice nu mai pot fi cuprinse de noțiunile sacre care, într-un fel sau altul sunt finite. Cuvintele încep să fie dezbrăcate de învelișul emoțional al credinței fiind înțelese prin intermediul contextului de viață concretă în care apar și sunt folosite. Sensul lor este stabilit în absența unei corespondențe cu ceva divin, iar cu trecerea timpului perspectiva laică își devine sieși suficientă, fiind explicată prin mecanisme proprii.

Altfel spus, cuvintele nu mai actualizează, ascunzându-l, un mister, ci o realitate data. Misterele sunt obiecte de credință și nu de cunoaștere. Și imaginile dobândesc același statut. Ele nu mai sunt, cum spuneam, „Biblie colorată”, așadar, imaginile nu mai sunt simboluri ale realităților sacre, ci reprezentări ale obiectelor reale. Sacră devine chiar îndeletnicirea de a cuprinde în toate amănuntele o realitate care depășește capacitatea noastră de cuprindere, de descriere conceptuală sau de reprezentare imagistică. Imaginea este acum factor de cunoaștere a lumii. Ea are acces acolo unde cuvântul nu are. Transmite un mesaj nemijlocit sufletului. În imagini, dacă privim cu atenție, vedem mai mult decât ne poate da conceptul. Imaginea operează cu amănuntul, cu detaliu. Imaginea vorbește, ea poate fi lecturată. Ea este o narațiune, o poveste. Idealul imagistic al Renașterii este figura umană: aici se ascund toate secretele – cele pământești

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 231.

dar și cele divine. Sensul și pasiunea devoratoare a studiilor lui Leonardo despre figurile umane pot fi înțelese mai lesne acum, dacă avem în vedere potențial de cunoaștere al imaginilor.

În concluzie, la sfârșitul Evului Mediu, pe măsură ce autoritatea și preeminența lui *Dincolo* se erodează continuu, lumea de *Aici* dobândește, analog principiului vaselor comunicante, o autonomie din ce în ce mai pregnantă cu o tendință evidentă către singularitate și independență.

Cum arătam, al doilea fenomen care a avut un rol major în destrucția *Weltanschauung*-ului medieval și în izbânda definitivă a *Weltanschauung*-ului renescentist l-a constituit, așa cum a argumentat decisiv Marshall McLuhan în lucrarea *Galaxia Gutenberg*, inventarea tiparului, respectiv trecerea de la cultura orală și manuscrisă, scribală, la cultura tipărită și, potențial, accesibilă oricui.

Tezele acestei lucrări semnate de McLuhan susțin că mecanismele schimbării culturale în genere trebuie înțelese plecând de la schimbările pe care tehnologia le exercită asupra interacțiunii dintre minte și simțuri. Trecerea de la o epocă istorică la alta se realizează, susține McLuhan, prin diferitele modalități de interacțiune între structurile logico-matematice și structurile senzorio-perceptive și emoționale al minții. Agentul schimbării acestor raporturi pe care mintea o are cu propriile structuri este tehnologia, o prelungire artificială a simțurilor, generarea continuă de instrumente ale producerii și reproducerii vieții omenești.

McLuhan împărtășește viziunea standard la ora actuală, că ființa umană se detașează de celelalte forme superioare de organizare a vieții situându-se în vârful ierarhiei regnului „animale superioare” prin producerea uneltelor și tehnologiei. Astfel, într-un sens comun, tehnologia înseamnă aplicarea de cunoștințe într-un anumit domeniu, un ansamblu de metode, tehnici și procedee, respectiv sisteme de reguli care îndrumă coerent acțiunile omului în vederea producerii de artefacte și, în plan mai general, de efecte utile. Tehnologia vizează în primul rând producerea automatizată a unor instrumente (unelte) cu ajutorul altor instrumente, adică de mijloace prin care noi acționăm asupra lumii. Ea este, prin urmare, un mijloc de acțiune și de înstăpânire a omului în natură și societate. Cum ar spune, Heidegger, tehnica și tehnologia ne slujesc, fiind la îndemâna noastră.

În schimb, McLuhan propune un punct de vedere mult mai nuanțat. Tehnica și tehnologia nu sunt doar simple prelungiri ale mâinii, cum se crede de obicei, ci exteriorizări și prelungiri ale

tuturor simțurilor noastre. Prin urmare, între minte, facultatea de a gândi și structura noastră perceptivă și emoțională se interpun diversele tehnologii.

„Jocul” elementelor din interiorul acestui cerc, circumscris de gândire, tehnologie, structuri perceptive, explică dinamica culturii omenești, iar mecanismele schimbării sunt hotărâte de tipul de tehnologie creat de om care are efecte retroactive, de tip *feed-back*, asupra modelului de interacțiune dintre gândire și aparatul senzorial. Harta minții noastre rămâne constantă, atât timp cât între gândire și simțuri există o relație de armonie și conlucrare silențioasă. Pe măsură însă ce experiența umană se extinde prin descoperirea și folosirea de noi și noi tehnologii, se creează o serie de dezechilibre între simțuri și, respectiv, perturbări în privința conexiunii acestora cu mintea. Trecerea de la o epocă la altă epocă se fundează pe remodelările structurii noastre perceptuale generate de producerea și asimilarea de tehnologie.

Pentru McLuhan tot ceea ce face omul în ordine culturală este, în ultimă instanță, tehnologie, respectiv o prelungire, prin exteriorizare și instrumentalizare, a unui organ de simț. Se produce astfel o asimetrie în folosirea organelor de simț, o utilizare *inegală* a unui simț în dauna altor simțuri, ceea ce la nivel mintal produce dezechilibre. Or, ființa noastră, în mod natural, tinde către echilibru și armonizarea simțurilor, către ceea ce McLuhan numește sinestezie. Prin urmare, producerea de tehnologii creează nu doar dezechilibre la nivelul funcționării simțurilor, ci și la nivelul în care acestea interacționează cu gândirea. Permanentul dialog dintre „exteriorizarea simțurilor”, adică producerea de tehnologie, și „interiorizare”, adaptarea minții la dezechibrul dintre simțuri generat de inventarea și folosirea de tehnologii, explică dinamica culturii și mecanismele schimbării culturale. Aceasta este în esență, simplificată în ordine didactică, viziunea lui McLuhan despre schimbarea culturală și socială având ca motor tehnologia, respectiv conexiunea minte-simțuri.

De ce tiparul este, între altele, responsabil, de producerea unui rupturi majore între omul medieval și cel renacentist? Fraza cheie a înțelegerii marilor mutații petrecute în istoria culturii europene și, mai apoi, a lumii, deci și a perioadei pe care o analizăm este următoarea: „Diferența dintre omul tiparului și omul culturii scribale este aproape tot atât de mare ca cea dintre omul alfabetizat și cel nealfabetizat.”⁴⁹¹

Pentru a înțelege această frază-cheie, trebuie recompusă pe scurt istoria marilor modelări ale minții omului sub impactul producerii tehnologiei, adică a exteriorizării simțurilor.

⁴⁹¹ Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg. Omul și era tiparului*, cuvânt-înainte de Vicotr Ernest Mașek, traducere din limba engleză L. și P. Năvodaru, București, Editura Politică, 1975, p. 137.

Istoria începe cu *omului oral* și cu principala sa tehnologie de cucerire a lumii, *limbajul*, prin intermediul căreia structura auditivă a percepției umane devine preeminentă în raport cu celelalte simțuri, reordonându-le și punându-le în poziție secundă în ansamblul experienței. Toate celelalte experiențe ale lumii exterioare, legate de tactil, vizual ori kinestezic împreună cu experiențele interioare legate de emoțiile fundamentale, bucurie, frică, dezgust etc., ori de trăiri și sentimente, sunt de fapt *traduse* în limbaj care „este metaforă în sensul că nu se limitează să înmagazineze experiența, ci o și transpune dintr-o formă în alta... Principiul însuși al acestui fenomen de înlocuire și traducere sau metaforă rezidă în capacitatea noastră rațională de a traduce toate simțurile unul într-altul, ceea ce și facem în fiecare clipă a existenței noastre. Prețul pe care însă-l plătim pentru unelte tehnice speciale, fie că este vorba despre roată, alfabet sau radio, este că aceste masive *prelungiri* ale simțurilor, constituie *sisteme închise*. Simțurile noastre nu sunt sisteme închise, ci sunt fără încetare traduse unul într-altul, în acea experiență numită *conștiință*”⁴⁹².

A doua eră tehnologică este legată de *omul alfabetizat*, un produs istoric al spațiului culturii mediteraneene. Apariția tehnologiei alfabetului, spre deosebire de toate celelalte forme de scriere, cuneiformă, hieroglifică sau ideografică, a exteriorizat simțul văzului care a restructurat celelalte simțuri în funcție de el. Faptul că alfabetul este un fel de „pictură a sunetelor” a avut consecințe majore asupra auzului care este substituit de activitatea lecturii. „...scrierea este o închidere vizuală a unor spații și simțuri nevizuale. Ea este, de aceea, o abstragere a vizualului din interacțiunea obișnuită a simțurilor. În timp ce cuvântul este o extensiune (sau o expresie) a tuturor simțurilor noastre deodată, scrisul abstrage ceva din vorbire.”⁴⁹³

Lumea urechii structurată în fundal de momente ale temporalității va face loc ochiului, organ eminent spațial. Cum spune McLuhan, câmpul acustic este simultan, în vreme de modul vizual este succesiv. Timp de mai multe veacuri, din Antichitate până în Evul Mediu, cultura europeană se fundează pe o interacțiune conflictuală dintre auz și văz, respectiv o ruptură a realităților senzoriale între cele auzite și cele văzute. Această tensiune este oarecum atenuată, arată McLuhan, prin faptul că atât în Antichitate, cât și în Evul Mediu lectura textelor manuscrise se făcea cu voce tare, ceea ce produce o interacțiune armonică a simțurilor, tactilitatea, auzul și văzul împreună, o sinestezie calmă și dătătoare de echilibru interior. „Acest aspect oral al culturii manuscrisului nu numai că a influențat profund modul de redactare și scriere, ci a impus, de

⁴⁹² *Ibidem*, pp. 30-31.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 83.

asemenea, ca scrierea, cititul și rugăciunea să rămână indisolubil legate între ele multă vreme după inventarea tiparului.”⁴⁹⁴

Ei bine, odată cu inventarea tiparului, cu Renașterea, interacțiunea conflictuală între modurile scrise și modurile orale ale structurii perceptive s-a stins în favoarea unei culturi prin excelență vizuale. Cum arată McLuhan, făcând referințe la o serie de autori care au cercetat în detaliu fenomenul, invenția tiparului a schimbat radical fața civilizației orale și scripturale europene prin stimularea fără precedent a vizualului prin mecanizare generată de scrierea tipărită. „Mecanizarea artei scrierii a fost, probabil, prima reducere a unei munci manuale la o formă mecanică. Adică a fost prima transformare a unei mișcări într-o serie de instantanee sau imagini statice. Tipografia are o mare asemănare cu cinematografia: lectura unui text tipărit îl pune pe cititor în poziția unui aparat de proiecție cinematografică. Cititorul mișcă seriile tipărite dinaintea lui cu o viteză ce-i este necesară înțelegerii gândirii autorului. Cititorul literei tipărite se află deci în cu totul al raport cu scriitorul decât cititorul de manuscrise. Treptat, tiparul a făcut inutilă citirea cu glas tare și a accelerat actul citirii... așa cum obiectul tipărit a fost primul obiect produs în masă, el a fost și prima *marfă* uniformă și repetabilă.”⁴⁹⁵

Efectele reducerii experienței umane la un singur simț și „rescrierea” tuturor celorlalte simțuri prin simțul vizual a avut consecințe asupra modului global de organizare a culturii, artei și societății renascentiste, cu prelungiri până în ziua de azi. Este interesant de știut, subliniază McLuhan, că în Evul Mediu cultura scribală nu cunoștea nici autori și nici public, diviziuni sociale produse exclusiv de tipografie. Ideea de proprietate intelectuală, de exprimare a originalității individuale, de faimă și glorie cărturărească, de citare fidelă etc. sunt creații ale tipografiei. „...tiparul avea să fie prilejul și instrumentul individualismului și exprimării personale în societate.”⁴⁹⁶

În concluzie, Renașterea și-a dobândit propria identitate, respectiv marca sincretismului și a transformărilor lăuntrice, fiind terenul de întâlnire între moduri diferite de experiență, de sinteză a principalelor achiziții culturale (contradictorii) ale trecutului, promovând totodată noul cultural, creativitatea în toate domeniile vieții omenești și plantând astfel sămânța din care va răsări Epoca Modernă. „O epocă de transformare rapidă este o epocă plasată la hotarul dintre două culturi și dintre tehnologii contradictorii. Fiecare clipă de conștiință de sine a epocii constituie un act de

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 156.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 210.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 219.

transpunere a fiecăreia din aceste culturi în cealaltă... În secolul al XVI-lea, Renașterea a fost o epocă la hotarul dintre două milenii de cultură alfabetică și de manuscris, pe de o parte, și o nouă tehnică de repetabilitate și cuantificare pe de altă parte. Ar fi fost straniu, într-adevăr, dacă epoca acesta n-ar fi abordat noul cu noțiunile învățate de la epoca veche.”⁴⁹⁷

b) Particularități ale *Weltanschauung*-ului renascentist

Umanismul

Renașterea a intrat în conștiință europeană ca un moment de sinteză între cultura păgână, greco-latină, și cultura medievală, creștină. Pe de altă parte, această epocă, dominată de genii incontestabile, a produs modelul creativității generalizate de la care cultura europeană a avut și are și astăzi de învățat. Întrebarea pe care ne-o punem continuu este legată de identificarea cauzelor care au produs fenomenul, până la urmă miraculos, al Renașterii. Cine a inițiat procesul de schimbare și cum se explică ireversibilitatea acestuia, pe urmele Renașterii, în întreaga cultură europeană?

Punctul de vedere al lui Burckhardt, în ciuda multiplelor critici de substanță, a învins în această privință: umaniștii italieni sunt cei care au creat modelul cultural al Renașterii din întregul cuprins european și tot ei au avut un rol hotărâtor în coagularea *formeii mentis* specifice acestei perioade, prin faptul că *au altoit cultura creștină pe valorile culturii păgâne, grecești și latine*⁴⁹⁸.

Cine sunt acești umaniștii și care sunt faptele culturale și intelectuale ce au contribuit la schimbarea culturală de proporții produsă de Renaștere în Europa?

Înainte de toate, trebuie precizat că „ambii termeni (umanism și umaniști) derivau din cuvântul clasic *humanitas* – care exprima o idee scumpă Antichității: era cuvântul pe care Cicero îl folosea pentru a traduce termenul grecesc *paideia* – în sensul de educație, cultură individuală, procesul de formare a personalității umane”⁴⁹⁹. Prin urmare, umaniștii au unificat, pe urmele grecilor și romanilor, actele educaționale, de formare a personalității, cu actele specifice creației culturale și intelectuale.

În fapt, *paideia*, acest cuvânt elen magic, pune în conjuncție ideea de educație cu ideea de cultură, fapt care i-a impresionat pe romani care n-au găsit în limba latină un echivalent traductibil perfect. „Din *paideia* – educația care îl diferențiază pe grec de barbar, pe aristocrat de

⁴⁹⁷ *Ibidem*, pp. 234-234.

⁴⁹⁸ Jacob Burckhardt, *op. cit.*, vol. I, cap., pp. 242-249.

⁴⁹⁹ Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. 11, București, Editura Saeculum I.O. Editura Vestala, București, 2003, p. 65.

omul de rând, pe omul educat de ignorant și care desemna un proces și totodată rezultate sale – apar, într-adevăr, multe succedanee - *educatio, doctrina, disciplina, eruditio, studia, litterae, humanitas* – ce dovedesc dificultatea limbi latine de a traduce această idee, păstrând întreaga valoare expresivă a cuvântului grec.”⁵⁰⁰

Astfel, vechii greci și, după exemplul lor, romanii au formulat idealul formării și edificării de sine în numele culturii, astfel încât omul să-și poată atinge propria umanitate. Cuvântul *paideia*, chiar asta desemna: „modelarea omului în spiritul adevăratei sale forme, al adevăratei ființe umane... grecii l-au văzut pe om întotdeauna ca educator, poet, artist, savant”⁵⁰¹. *Paideia* desemna totodată și actul întâlnirii dintre tânăr și bătrân dintre magistru și discipol, dintre omul matur, „mai știutor” și tânăr, „mai puțin știutor”, dar doritor să afle, să știe, să cunoască și să se desăvârșească prin cultură. „E neîndoielnic că, în greacă, ideea de cultură a fost, în majoritatea cazurilor, exprimată prin termenul *paideia*. *Paideia* este, propriu-zis, ansamblul îngrijirilor necesare dezvoltării copilului, dar accentul era pus pe elementele intelectuale și spirituale ale formării omului... e vorba la propriu de educație; dar cuvântul e folosit și pentru a desemna rezultatele educației, scopul pe care îl are în vedere, idealul pe care țintește să-l atingă, adică tocmai ceea ce noi numim cultură.”⁵⁰²

Așadar, actul paideic era un act de formare în și prin cultură și, cum ar spune mai târziu Kant, actul paideic are drept scop deșteptarea, trezirea umanității din noi. Trebuie spus clar, totodată, că în acest vechi înțeles antic și medieval, prin cultură se înțelegeau manifestările expresive, specifice creațiilor umaniste, filosofice și literar-artistice. Prin cultură se înțelegea în exclusivitate ceea ce înțelegem noi astăzi prin cultură umanistă. „Ca urmare, legătura aceasta dintre umanism și cultura literar-artistică, a fost de la începuturi, așa de strânsă în Europa, încât ele au format aproape o identitate... În educația umanistă, vorbirea și scrierea, cuvântul, pregătesc și dezvoltă nu numai inteligența și puterea de judecată, dar formează și caracterul și relațiile sociale dintre oameni.”⁵⁰³

Umaniștii au reînviat, așadar, idealurile formative și culturale, laice și civice, ale lumii antice, păgâne pe care le-a altoit (grefat) într-o lume dominată de cunoscuta scară de valori a lumii medievale. Steaua călăuzitoare către care ei au privit continuu a fost Antichitatea pe care au

⁵⁰⁰ Bernard Valade, *Cultura*, în Raymond Boudon, *Tratat de sociologie*, București, Editura Humanitas, 1997, p. 523.

⁵⁰¹ Werner Jaeger, *Paideia*, vol. I, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, București, Editura Teora, 2000, p. 18.

⁵⁰² Cf. Marrou Henri Irénée, *op. cit.*, p. 439

⁵⁰³ Nicolae Sacaliș, *Vino, bunule Ibis! Cultură și Educație Umanistă, Cultură și Educației Tehnologice*, Editura Ibis, București, 2003, p. 131.

luat-o ca model de cultură, de educație și de viață. Simplu spus, *umaniștii au (re) descoperit viața pământească*, valorile vieții de Aici, de pe pământ: sănătatea, bogăția, plăcerea, bucuriile de toate felurile cu accent, firește, către cultivarea virtuților și a rafinamentelor generate de cultură, lectură, meditație și educație înaltă. Idealul atingerii unei „vieți frumoase”, ce fixează decisiv, cum remarcă Huizinga, modul de a fi al omului renașcentist este, trebuie subliniat, o creație a umaniștilor.

Pe scurt, umaniștii au adus în prim-plan viziunea amelioristă asupra ființei omenești susținând că omul, prin natura sa ontologică, se poate construi pe sine în mod liber în conformitate cu un ideal pe care el însuși și l-a prescris. Pentru noi, cei de astăzi, această opțiune de viață sună foarte familiar. „Omul Renașterii pune accentul pe atitudinea activă față de existență. Dacă viața aceasta trebuie trăită pentru bucuriile pe care ni le poate oferi, atunci ea trebuie îmbunătățită prin activitate... Datoria omului este să acționeze pentru a-și ameliora viața. Viața activă – corespunzând activității civice, politice, mondene – este considerată de umaniști superioară (și de preferat) vieții contemplative consacrată doar interesului pentru realitățile supranaturale, supratereștre.”⁵⁰⁴

Umaniștii sunt oamenii faptei intelectuale și culturale și, prin aceasta, idealul omului studios substituie idealul medieval al ascetului. Pe de altă parte, idealul cavalerismului este erodat, fiind înlocuit cu cel al curteanului sfătuitor și al omului desăvârșit care se pune în slujba suveranilor și principilor luminați, atât în folosul lor, cât și al celorlalți. „El (umanistul n.n.) este propriu-zis omul de lume ideal, așa cum îl postulează cultura acelei epoci, ca o chintesență a ei, întrucât curtea pare să fie făcută pentru el, mai degrabă decât el pentru curte. Cumpănind bine lucrurile, un astfel de om n-ar putea fi folosit la nici o curte, căci el însuși are calitățile și ținuta unui prinț desăvârșit, și fiindcă superioritatea sa neafectată, virtuozitatea sa calmă și firească în toate lucrurile exterioare și spirituale, presupun o natură mult prea independentă.”⁵⁰⁵

Umanismul este, cum se știe, un fenomen european ce-și are originile în Italia. Opera de cultură și educație a acestora au fost și sunt și astăzi investigate și analizate din perspectiva multiplelor specializări ale cercetătorilor din întreaga lume. Cum mai spuneam, nimeni nu poate de unul singur să acopere bibliografia internațională a acestor lucrări și studii interesate de decelarea contribuției fiecărei personalități la configurarea spiritului renașcentist. Întrucât lista umaniștilor e lungă, în scopuri didactice, reamintim doar câteva dintre numele de prim-plan

⁵⁰⁴ Ovidiu Drimba, *op. cit.*, vol. 11, p. 74.

⁵⁰⁵ Jacob Burckhardt, *op. cit.*, vol. II, p. 133.

pentru a ilustra unitatea, dar și diversitatea de preocupări care au fixat profilul de personalitate a umanistului Renașterii. Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Poggio Bracciolini, Lorenzo Valla, Leon Battista Alberti, Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola, Lorenzo de Medici, Girolamo Savonarola, Ludovico Ariosto, Leonardo da Vinci, Niccolò Machiavelli, Pietro Pomponazzi, Baldesar Castiglione, Michelangelo Buonarroti, Benvenuto Cellini, Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Galileo Galilei, Erasmus din Rotterdam, Martin Luther, Margareta de Navarra, François Rabelais, Jean Calvin, Carol al IX-lea, Thomas Morus, William Shakespeare etc. sunt doar câteva dintre numele despre care a auzit orice om trecut prin școală.

Ce constatăm consultând această listă? În primul rând, faptul că aceste nume ilustrează preocupări din toate domeniile culturii, devenite odată cu modernitatea câmpuri de specializare științifică, artistică, filologică, politică și administrativă. Oamenii Renașterii sunt precursorii tuturor specializărilor și diviziunii muncii intelectuale și culturale esențiale de azi. Numai că spre deosebire de lumea modernă, cât și de cea actuală dominate de specializări și ultraspecializări, umanistul Renașterii era erudit și enciclopedist, adică profesionistul mai multor domenii deodată. Acest model de cărturar, pe care nici o altă epocă istorică nu l-a mai cunoscut este, cum se știe, între atâția alții, Leonardo da Vinci.

Noutatea pe care o aduc cu sine umaniștii Renașterii, în ordinea formației lor intelectuale, ține de faptul că ei aveau în primul rând o pregătire filologică, științifică, politică și civică: știau cu toții limbile clasice, unii dintre ei inclusiv ebraica, erau traducători și cercetători ai manuscriselor Antichității, investigau în mod nemijlocit natura cu ajutorul experimentelor, erau curteni și sfătuitori, cum am spune astăzi consilieri și politologi, unii erau chiar principii și reformatori sociali, filosofi și teologi interesați de gândire liberă și critică, retori obsedați de stilistica și expresivitatea limbilor clasice. O bună parte a acestor umaniști sunt, dacă ar fi să vedem dominantă activității, artiști în sensul modern al cuvântului: poeți, scriitori, arhitecți, sculptori și pictori.

Spre deosebire de cărturarul Antichității care avea o formație exclusiv filosofică și de cel al Evului Mediu care era preot și teolog, cărturarul Renașterii este enciclopedist și deschis spre cercetarea întregii lumii cu scopul desăvârșirii personalității și individualității proprii, a cuceririi demnității și gloriei postume. „Când această tendință de a cultiva personalitatea în cel mai înalt

grad se întâlnea cu o natură într-adevăr puternică și multilaterală, care stăpânea totodată toate elementele culturii din acea vreme, atunci lua naștere omul universal, *L'uomo universale...*⁵⁰⁶

În esență, activitatea umaniștilor nu este legată doar de producerea unei culturi alternative la valorile Evului Mediu prin dislocarea scolasticii, a autorității Bisericii catolice ori a lui Aristotel și a imaginii geocentrice a lumii etc., cât mai degrabă de trezirea și generalizarea unui nou profil de om care se ia pe sine drept măsură a lumii. Pe scurt, umanismul a creat premisele cultural-valorice ale Reformei. „Umaniștii au încercat să concilieze lumea Antichității păgâne și cea creștină; o făceau Petrarca, Marsilio Ficino, cu Academia platonice din Florența, pictorii care înfățișau personaje biblice în frumoase trupuri omenești. Renașterea înseamnă sinteză a unor idealuri crezute antagonice... Prin studiul filologic și exigența de a merge la surse și prin atitudinea critică față de inconsecvențele și abuzurile bisericii, umaniștii pregătesc terenul Reformei.”⁵⁰⁷

Reforma

Weltanschauung-ul renașcentist investeste, cum arătam, adverbul *Aici* cu funcție de axiomă, astfel că în funcție de *viața pământească* a omului, de *reușita lui personală*, se ordonează toate celelalte reprezentări asupra lumii, inclusiv relația cu divinitatea, cu *Acolo*. Fenomenul spiritual și cultural care a contribuit decisiv la întipărirea acestei paradigme în mintea omului Renașterii a fost Reforma, eveniment de importanță fundamentală care a schimbat definitiv dominația vechiului izvor al autorității: Biserica catolică și scolastica. Mai mult decât atât, Reforma a fost și un simptom al vocației universale a culturii europene care și-a diseminat treptat, odată cu epoca marilor descoperiri geografice, valorile în întregul glob pămânesc⁵⁰⁸.

Pentru a putea evalua corect consecințele transformărilor radicale pe care le-a produs, trebuie precizat că Reforma nu a fost doar o mișcare spirituală protestatară a unor clerici

⁵⁰⁶ *Ibidem*, vol I, pp.168-169.

⁵⁰⁷ Cornelia Comorovski, *op. cit.*, p. XLVII.

⁵⁰⁸ Vezi Max Weber, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, București, Editura Humanitas, 1993. În introducerea lucrării autorul arată că o serie de fenomene economice, sociale și culturale pe care le putem repera ca prezentă în câmpul tuturor culturilor lumii – ceea ce înseamnă o afirmare a elementelor de unitate a culturii umane – în Occident aceste elemente au dobândit nu doar un specific exclusiv, ci și o dimensiunea universală începând cu izbânda Reformei. Între aceste „specificități” occidentale, un loc de prim-plan îl ocupă știința, producția generalizată de mărfuri fundată pe *munca liberă*, respectiv capitalismul și transformarea individului într-un cetățean cu drepturi naturale imprescriptibile. Aceste fenomene sunt expresii ale *modului de viață* occidental fundat la rândul său pe valoarea *raționalității* și aplicarea acesteia în toate compartimentele administrative ale societății. Prin urmare, *specificitatea Occidentului* a devenit, prin diseminare, un atribut cu caracter de universalitate pe măsură ce acest model specific de viață a fost internalizat, firește într-un mod propriu, de toate celelalte culturi ale lumii.

îndreptată împotriva Bisericii catolice și a supremației Papei, ori o alternativă de raportare la Dumnezeu ce a primenit din interior credința creștină. Reforma a însemnat cu mult mai mult, întrucât a produs o schimbare de proporții la nivelul tuturor componentelor societății, a schimbat textura universalistă a culturii medievale fundată pe limba latină, substituind-o cu limbile vernaculare, vorbite de popor, și pe această bază, a stimulat producerea culturilor naționale și a a națiunii în sens politic, modelând, totodată, și mentalitatea individualistă pe care s-a fundat apoi modernitatea europeană. Pe scurt, Reforma a produs un nou *mod de viață* ce a destructurat vechile mentalități medievale, complementar, a structurat din interior felul de a gândi al omului Renașterii și, pe cale de consecință, a pregătit nașterea omului modern occidental.

Fenomenul Reformei este unul dintre cele mai cercetate evenimente petrecute în Europa pentru că a debutat ca o mișcare spirituală contestatară, o disidență în interiorul Bisericii catolice, pentru a lua apoi proporții europene și, mai târziu, prin consecințe, planetare. Nu ne vom opri asupra cauzelor care au generat Reforma. Ele sunt tratate în orice manual de școală și cuprind în genere o descriere a cauzelor economice, social-politice, spirituale și mentale, dar și o listă a abuzurilor pe care le făcea Biserica catolică, inclusiv o descriere a ipocriziei clerului catolic înalt care se depărtase semnificativ de la principiile ascetice ale credinței creștine evanghelice. Luxul și desfrâul clerului erau condamnate public, iar diferențele uriașe dintre cuvintele și faptele preoților catolici oripilau clasa productivă a societății. Angajamentele spirituale și de celibat ale preoților catolici veneau într-o contradicție flagrantă cu stilul mirean de viață, ahtiat după averi și plăceri lumești. Așa se explică, firește în parte, de ce ideile reformiste au înflăcărat, cu mult înainte de apariția Reformei, segmente întregi de credinciși catolici și de preoți cu vocație, însetați cu toții de reinstaurarea creștinismul autentic, adică a învățăturii comunicată de Dumnezeu în textul evanghelic.

Reforma a fost un răspuns spiritual la criza de sistem a societății medievale. „...Reforma nu are o singură latură, ba dimpotrivă: politică dar și morală, mistică dar și erudită, ea este *voința de a vedea limpede* într-o lume complexă și diversă, cum nu mai fusese niciodată până atunci. Neliniștea sufletească a indivizilor, nu este decât reflecția angoasei întregii Europe.”⁵⁰⁹

În ordine spirituală Reforma a produs, cum se știe, „protestantismul”, o noua variantă majoră a învățăturii credinței, alături de creștinismul ortodox și cel catolic. Matrin Luther și, mai apoi, Jean Calvin sunt principalii doctrinari protestanți care au fixat principiile tripartite ale noii

⁵⁰⁹ Paul Fouré, *op. cit.*, p. 112.

credințe: *numai Dumnezeu, numai Scriptura, numai harul (grația)*. Primul principiu se referă la faptul că Dumnezeu nu a mandatat pe nimeni, nici pe oameni și nici instituții ale acestora, pentru a fi reprezentat. Relația omului cu Dumnezeu este, așadar nemijlocită și, în acest caz, Biserica își pierde menirea: ea nu mai este un intermediar între Dumnezeu și omul credincios. Biserica, în acest caz, este *doar* un loc de întâlnire al celor care își împărtășesc în comun credința. Sfințenia Bisericii și a însemnelor nu mai au semnificații, iar „Sfânta Tradiție” este golită de sens. Al doilea principiu, *numai Scriptura*, indică faptul că fiecare credincios are acces la învățătura sfântă fără intermediar duhovnicesc. Preotul de slujbă, în sens catolic, considerat a avea acces la harul divin pe care-l distribuie și credincioșilor, este înlocuit cu pastorul de cult care propune anumite interpretări ale Scripturii, urmând ca fiecare credincios să decidă pentru sine și să propune el însuși o interpretare. În fond, nici nu există vreo deosebire între preot și credincios. Altarul catolic, adăpost al harului divin prezent în biserică, este înlocuit cu amvonul, locul în care se citește Biblia și se comentează prin predică. Credința este, așadar, esențială, pentru că *doar* prin credință Dumnezeu vorbește prin textul biblic. Cel care este necredincios va fi surd și nu va auzi în sufletul său vocea Domnului. În sfârșit, *numai harul (grația)* se referă la faptul că nu faptele omului sunt hotărâtoare în mântuirea sa, ci doar credința vie care este un semn pe care Dumnezeu o trimite celui ales⁵¹⁰. Prin urmare, retragerea din lume, mortificarea trupului ori rugile fierbinți nu produc mântuirea, viața veșnică, pentru că Dumnezeu nu se află într-o relație contractuală cu omul. Acordarea grației este un act tainic pe care Dumnezeu, din rațiunii ce depășesc capacitatea noastră de a înțelege și alege, îl acordă *anumitor* oameni. Prin urmare, mântuirea nu este dată tuturor și teama că s-ar putea ca tu să nu fii ales trebuie să te însoțească toată viața. Teamă de Dumnezeu, ce trebuie să fie normă cotidiană de comportament, trebuie însoțită continuu de actele de glorie a lui Dumnezeu pentru viața pe care ai primit-o în dar, fără ca s-o meriți în vreun fel. Nu avem nici un merit că suntem în viață și fiecare dintre noi a apărut pe lume pentru că Dumnezeu are un plan cu fiecare.

Rezultatul reformării bisericii în conformitate cu aceste principii a condus la suprimarea papalității și a întregii ierarhii bisericești, a celibatului preoților, venerării icoanelor etc., ceea ce a simplificat actul religios și a redus radical fastul liturghiei.

Cum e posibil ca o mișcare cu caracter spritual, religios, să aibă o influență planetară? Lucrarea lui Max Weber, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, a oferit la începutul

⁵¹⁰ Pe larg, în Jean Baubérot, *Protestantismul*, traducerea de Angela Pagu, în Jean Delumeau, *Religiile lumii*, București, Editura Humanitas, 1996, pp.174-197.

secolului trecut un răspuns care și astăzi este reiterat: modul de viață capitalist, cel care a unificat diversitatea culturilor lumii, este justificat spiritual prin valorile promovate de protestantismul creștin. Importanța Renașterii depășește, așadar, cadrele culturii occidentale, prin faptul că în aceeașă perioadă se plămădesc valorile unificatoare ale lumii globalizante de azi.

Teza lui Weber este fundamentală pentru înțelegerea condiției noastre omenești. Noi trăim pe pământ, dar înțelesul vieții noastre se află într-o strânsă corelație cu cerul, cu modul în care *trăim* și gândim relația noastră cu ființa divină. Organizarea modului nostru de viață este un reflex al acestei relații, după principiul că ceea ce e „material” în viața omului trebuie *corelat* cu „spiritualul”, cu textura vieții sale interioare, sufletești. Destinul omului este încifrat în modul în care el se raportează la „cer”, iar acest mod de raportare este deopotrivă ontologic și moral. Este ontologic pentru că avem de-a face cu raportarea vieții noastre finite și temporale la ceva transuman, la o divinitate infinită și eternă. Raportarea este morală pentru că privește responsabilitatea omului pentru faptele sale, inclusiv modul în care concepe recompensa și pedeapsa divină. „Spune-mi în ce crezi, ca să-ți spun cine ești!”, acesta pare a fi principiul de la care trebuie să plecăm în înțelegerea faptelor omului.

Cum se știe, modul medieval de viață venea în prelungirea unei economii rurale, iar timp de mai bine de un mileniu satul a fost centrul vieții economice. Civilizația medievală a fost prin excelență rurală. Odată cu „renașterile” succesive petrecute în sânul Evului Mediu, orașul și activitatea meșteșugărească, comerțul și primele forme de activitate finaciară și bancară propun un mod de viață complementar supremației muncii pământului. Începând din secolul al X-lea orașul și economia acestuia, fondate pe raporturi de schimb, încep să câștige treptat teren, numai că producția de mărfuri intra, în extrem de multe privințe, în conflict cu principii spirituale pe care se funda Biserica catolică. De pildă, împrumutul de bani cu dobândă, cheia tuturor investițiilor lucrative, venea în conflict cu viziunea bisericii care susținea că cel ce oferă astfel de împrumuturi cu dobândă vinde timp, adică o valoare ce nu-i aparține lui, ci lui Dumnezeu.

Ce demonstrează în esență Weber? Că *ethosul (spiritul) activităților de tip capitalist este similar și, în multe privințe, compatibil cu ethosul protestant*⁵¹¹, că valorile modului de viață capitalist nu sunt doar compatibile cu valorile spiritualității protestante ci, mai mult chiar, aceste valori sunt justificate spiritual și teologic printr-o schimbare subtilă a doctrinei grației divine.

⁵¹¹ Prin „ethos” Max Weber înțelegea, pe urmele vechilor greci, modul habitual de viață. Ethosul este un rezultat al obișnuințelor învățate, fiind sursa previzibilă a comportamentului uman. În esență, ethosul ține de faptul omenesc al locuirii împreună, respectiv setul de valori fundamentale ce-i adună pe oameni într-o comunitate solidară, în ciuda faptului că dezbinarea ține de comportament cotidian.

Max Weber atrage continuu atenția că între Reformă și capitalism, ca mod de viață specific omului occidental, nu există o relație cauzală după principiul că ideile protestante au produs această formă de viață economică a schimbului generalizat. Nicidecum! Pe de o parte, schimbul de mărfuri și activități între oamenii de pretutindeni este de când lumea. Pe de altă parte, în Occident germenii capitalismului au apărut înaintea și independent de ideile de reformare a Bisericii catolice, încă din secolul al X-lea, odată cu „mișcarea orașelor”. În sfârșit, Weber nu vorbește despre capitalism, ci despre *spiritul* capitalismului, adică de sistemele de credințe și valori care justifică în planul conștiinței faptul că modul de viață bazat pe producția de mărfuri și pe schimburi generalizate de activități economice și servicii este bun și moral. Argumentele lui susțin ideea că *spiritul capitalismului este intrinsec etic* „...am încercat să abordez într-un singur punct important, latura cel mai greu de pătruns a problemei: condiționarea apariției unei mentalități economice, a ethosului, a unei forme economice, prin anumite conținuturi ale credințelor religioase, și anume, pe baza legăturilor dintre ethosul economic modern și etica rațională a protestantismului ascetic.”⁵¹²

Fundamentul valoric al capitalismului este *ascetismul* (în fond, valoarea fundamentală a protestantismului calvinist), abținerea de la consum, economisirea, investirea, permanentizarea activității, câștigul de bani ca măsurare a eficienței vieții. Produci mai mult decât consumi pentru a-l glorifica pe Dumnezeu prin fapta ta, ca un act de mulțumire că te-ai adus în viață cu un anumit scop pe care-l afli ascultându-ți conștiința, și nu pentru a câștiga cât mai mulți bani. Acest lucru îl scoate pe om de sub puterea instinctelor și îl face *liber* de determinări emoționale ori biologice. Omul este liber pentru că rațiunea, ca dar divin, îi dă posibilitatea să *aleagă rațional*, bazându-se pe argumente universale, între bine și rău. Așa se explică de ce în fruntea protestantismului stă ideea de *datorie* ca efect al voinței libere care se sprijină la rândul ei pe ideea de iubire necondiționată față de Dumnezeu.

Astfel, în locul vechii aristocrații medievale fundată pe raporturi ierarhice de tip nobiliar, de „sânge”, se naște o *nouă aristocrație a spiritului*, a celor care se recunosc între ei prin faptul că îl glorifică pe Dumnezeu prin muncă și prin ură pentru cei care sunt căzuți în păcat, adică a celor care sunt leneși și care pierd cea mai importantă avuție a vieții lor: timpul. Viața este timp pentru glorificarea Domnului. Pierderea de timp este cel mai grav păcat, întrucât omul risipește

⁵¹² Max Weber, *op. cit.*, p. 17.

singura resursă pe care o are, viața lui pământească, pentru a-l glorifica pe Dumnezeu prin muncă neîntreruptă, aducătoare de folos pentru sine și pentru semenii aflați în suferință.

Prin urmare, Weber constată că Reforma produce, la nivelul constelației de valori etice și comportamentale, *alianța între religie și muncă*. Cele două ethosuri trebuie gândite împreună pentru că genul lor proximal, *munca, datoria profesională, văzută ca vocație*, ne constrânge logic să acceptăm acest fapt. Astfel, legătură dintre Dumnezeu și om, dintre cer și pământ, se face prin intermediul vocației. *Beruf, calling, vocation* – chemare, meserie, profesie, vocație, talent, har, misiune, predestinare, înzestrare, predispoziție, aptitudine etc., iată cuvintele care traduc în marile limbi de circulație această legătură dintre Dumnezeu și om. Intervalul dintre *Aici* și *Acolo* este stăbătit acum nu de cetele de îngeri, ca în tradiția creștină catolică și, mai ales, ortodoxă, ci de munca cotidiană laică, ce dobândește astfel o semnificație religioasă de cea mai înaltă prețuire. Munca nu este nici chin și nici blestem. Ea este împlinirea a ceea ce Dumnezeu a hotărât pentru om, după un plan ce depășește posibilitățile înțelegerii noastre. Fiecare om simte în sufletul său această chemare a lui Dumnezeu, simte o vocație pentru ceva, ia act în sinele său de faptul că e pasionat, că îi place să facă ceva anume. Cum am spune noi astăzi, orice om are un talent *din naștere*, simte o chemare sau o pasiune pentru o anumită profesie. Dumnezeu așază în sufletul omului această vocație pe care trebuie s-o duci la bun sfârșit, dacă speri să fii mântuit. Profesia înseamnă în acest caz că omul se ocupă cu îndatoririle laice prescrise de Dumnezeu prin vocație, chemare, pe care le simțim fiecare dintre noi în propria conștiință. Viața noastră poartă sarcina propriei vocații pe care trebuie s-o urmăm necondiționat.

Vorbind despre *Beruf* (profesie) Weber spune că deși acest cuvânt vine din elenistica târzie, înțelesul pe care-l dă Reforma este cu totul nou „...aprecierea îndeplinirii datoriei în profesiile laice ca fiind conținutul suprem pe care l-ar fi putut adopta autodeterminarea etică. Tocmai aceasta a avut drept consecință inevitabilă ideea că munca laică de zi cu zi avea o semnificație religioasă și a produs pentru prima dată acest sens al termenului de profesie. Așadar, în conceptul de «profesie» își găsește expresia dogma centrală a tuturor variantelor protestante care respinge distincția catolică dintre *praecepta* (învățămintele) și *consilia* (sfaturi), și care cunoaște ca singur mijloc de a trăi cum îi este plăcut lui Dumnezeu nu o surpalicitare a moralității laice prin asceză monahală, ci exclusiv îndeplinirea datoriilor laice, așa cum rezultă ele din poziția de viață a individului și care tocmai astfel devine «Beruf» (profesia sa).”⁵¹³

⁵¹³ *Ibidem*, p. 60.

Profesia laică și ethosul capitalist, perseverența, raționalitatea, cumpătarea în consum, evitarea ostentației celor care s-au îmbogățit din muncă, înlăturarea risipei și a cheltuielilor sunt într-o evidentă relație de simetrie cu ethosul protestant care consideră că munca este vocație, o chemare a Domnului. În treacăt fie spus, astăzi există multiple dificultăți în a folosi ideea de bună practică a profesiei sau de devotament față de o profesie, în condițiile în care munca a fost preluată de mașini. Doar activitatea artistică mai păstrează ceva din parfumul înțeleșului protestant al vocației.

Revenind, unitatea dintre muncă și religie generată de Reformă pe care o regăsim în conceptul de vocație, a produs nu doar raționalismul Renașterii, ci și individualismul, valoarea centrală a modernității europene de mai târziu. Mai precis, cum arată Weber, individualismul european își are o susținere exemplară mai ales în doctrina lui Jean Calvin, care propovăduia că principala îndatorire a credinciosului trebuie să fie preamărirea lui Dumnezeu, chiar dacă acesta nu va ști niciodată dacă a primit sau nu grație divină. Dumnezeu e total liber în actele sale. Ființa umană e păcătoasă. Unii primesc grația, alții nu. Cei care și-au primit-o nu și-o pierd, cei care nu au primit-o, nu o vor primi. Prin urmare, omul este singur și fiecare are un destin individual pe care nimeni, în afară de Dumnezeu, nu-l știe. Aceasta e *marea singurătate*: omul e pentru Dumnezeu, nu Dumnezeu pentru om. Destinul e fixat pentru eternitate și nimeni nu te poate ajuta. Prin urmare, Dumnezeu nu poate fi înduplecat cu nimic. Nu mai există nici o umbră de cooperare a cerului cu pământul⁵¹⁴. Dar, în ciuda marii singurătăți, și acest fapt nu e un paradox, calvinismul este optimist și utilitarist. Omul trebuie să-l glorifice pe Dumnezeu! Dar de unde știe că el este alesul lui Dumnezeu? Credinciosul trebuie să *creadă* că este ales; el trebuie să se *considere* ales din moment ce Dumnezeu l-a adus în viață, fără ca personal să fi contribuit în vreun fel la acest act. În caz contrar, dacă nu credem că suntem aleși, avem de-a face cu o lucrare a Diavolului ce vrea să slăbească credința și posibilitatea de a-l preamări pe Dumnezeu. În fiecare zi trebuie să-ți dobândești certitudinea subiectivă că ești ales. Aceasta e o datorie prin care tu simți chemarea lui Dumnezeu. Dumnezeu lucrează în tine în clipa în care te-a ales să fii în viață: îl simți, fie că ești *recipient*, fie că ești *instrument* în mâinile lui. Dumnezeu îi vorbește omului, îl cheamă înlăuntrul lui. Simți că Dumnezeu ți-a acordat mântuirea prin felul în care îți merge în viața cotidiană prin sănătate, familie, copii, bunuri, belșug etc., astfel încât să-i poți preamări gloria.

⁵¹⁴ Vezi Keith Randell, *Jean Calvin și Reforma târzie*, traducerea Simona Ceașu, București, Editura All, 1996, în mod special, cap. 4, pp. 41-60.

Încrederea în sine se dobândește prin munca profesională, prin succesele pe care le ai prin ea, prin devotament și dăruire, prin abținere și cultivare a virtuților. Alegerea e confirmată, așadar, pe baze obiective și măsurabile. *Certitudinea grației* este dată în *semnele* efective ale practicării vieții, subliniem, ce are drept scop glorificarea lui Dumnezeu. Teama e, firește, continuu prezentă: ales sau respins? Nu faptele bune sunt cele esențiale, ci *autocontrolul* permanent. Faptele bune le *faci sistematic*, nu când și când; aici e un mod de viață dominat rațional de fapte care pot fi cuantificate prin fructele dobândite prin profesie, rezultate ce vin doar dacă ele sunt reflexe ale *evlaviei și ascetismului*. Este vorba despre un control continuu al stării de grație; existau tabele ale păcatelor, ispitelor și progreselor către grație, tabele pe care credinciosul le consulta cu înfrigurare și teamă. „Mâna lui Dumnezeu” e pretutindeni prezentă, ideea ce va fi preluată apoi de orietarea economică și politică liberală sub cunoscuta formă a „mâinii invizibile” ce potrivește lucrurile în acord cu un principiu de raționalitate ce nu poate fi prevăzut de către oameni.

Protestantismul a fixat, așadar, plecând de la relația cu Dumnezeu, fundamentele culturii occidentale moderne: *individualismul* (singur cu Dumnezeu), *știința* (Dumnezeu se dezvăluie în natură, nu numai în Biblie și teologie), *capitalismul* – glorifici pe Dumnezeu prin profesie și te porți ca și cum ai avea grația divină. Aceste valori au creat civilizația planetară de astăzi și au solidarizat o unitate recognoscibilă în diversitatea popoarele și culturiiilor lumii. De aceea înțelegerea fenomenelor petrecute în Renaștere ne pune la îndemână anumite chei interpretative pentru studiul stării actuale al lumii europene și, cum am subliniat de mai multe ori, planetare.

Fără să propunem concluzii sau evaluări globale ale celor două mărci care structurează din interior *Weltanschauung*-ul renascentist, Umanismul și Reforma, trebuie spus că aceste fenomene nu au fost unitare și, în multe privințe, au fost concurente. Umaniștii aveau obsesia limbilor clasice și a modelelor antice de cultură, la care se raportau cu venerație, dorind o reîntoarcere în timp, în vreme ce adepții Reformei sunt purtătorii culturii naționale. Să nu uităm că traducerea Bibliei în limbile vernaculare, vorbite de popor, este prima realizare a marilor reformatori protestanți. Cum se știe, literatura germană începe cu Biblia tradusă de Luther în limba vorbită de popor. Umaniștii scriau în latină, în vreme ce pastorii protestanți își redactează predicile *tipărite* în limbile vorbite de popoarele europene. Au existat și polemici celebre între umaniști și protestanți, cum a fost cea dintre Luther și Erasmus⁵¹⁵, ceea ce arată că învățății

⁵¹⁵ Vezi Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase. De la Mahomed la epoca Reformelor*, Chișinău, Editura Universitas, 1993, pp. 252-256.

priveau în direcții diferite și că aveau opinii concurente despre ceea ce înseamnă trecut și viitor în viața omului.

Cu toate acestea, există cel puțin două puncte de incidență între Umanism și Reformă. Primul: ambele fenomene au împlinit tradiția creștină latină ce a fundat mentalitatea occidentală, în ansamblul ei, pe faptă și prin implicare în lume. Idealul de om al acestei lumii a fost și a rămas *Homo faber*, iar personajul literar care l-a încarnat este doctor Faust, a cărui legendă vine din secolul al XV-lea. „Tema lui Faust, gramatician, teolog, jurist... și binefăcător al Olandei prin digurile și instalațiile sale mecanice, nu este doar un mit născut din imaginația lui Goethe. Este chiar mai mult decât o realitate, este simbolul unei secol.”⁵¹⁶

Al doilea punct de incidență constă în faptul că Umanismul și Reforma au contribuit, fiecare în felul lor, la erodarea gândirii simbolice medievale și pregătirea terenului gândirii științifice și experimentale. Cum mai arătam, gândirea și cunoașterea omului medieval era *simbolică și hermeneutică*, în vreme ce gândirea și cunoașterea omului renescentist tinde să devină *științifică și experimentală*. Acest fapt implică o „...trecere de la un proces mintal care operează cu *asemănări*, la unul ce folosește un sistem de *identități* și de diferențe măsurabile. În universul anterior *lucrurile participau* unele la altele, la limba care le descria și la persoanele care vorbeau despre ele; în universul de mai târziu ele erau introduse prin *clasificare* în sertărașe separate, de unde erau extrase, pentru a fi expuse la vedere de un limbaj alcătuit de semne convenționale”⁵¹⁷. Pe de altă parte, ideea că Dumnezeu suveran asupra a tot ceea ce se întâmplă a găsit cu cale să se reveleze omului nu numai în teologie, ci și în legile naturii, a condus la acceptarea științei ca disciplină „distinctă, dar nu separată”, în cuvintele lui Calvin, în domeniul cunoașterii lumii.

Prin urmare, cele două fenomene care au dat consistență habitatului mintal al omului Renașterii au pregătit terenul apariției cunoașterii științifice de tip modern, mai ales prin Galileo Galilei care este, așa cum se știe, creatorul paradigmei științifice europene. Prin apariția științelor în sens modern, dar și prin izbânda sistemului heliocentric a lui Copernic „...spiritul uman sau cel puțin spiritul european a suferit – sau a efectuat – o revoluție mentală foarte profundă, revoluție care a modificat înseși fundamentele și cadrele gândirii noastre; știința modernă constituie rădăcina și, în același timp, fructul acestei gândiri [...]... schimbările... ar putea fi

⁵¹⁶ Paul Faure, *op. cit.*, p. 55. Vezi și Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere. 1484*, traducere din franceză de Dan Petrescu, Iași, Editura Polirom, 2003, cap. X, pp. 259-276.

⁵¹⁷ John Bossy, *Creștinismul în Occident, 1400–1700*, traducere din engleză de Dorin Oancea, București, Editura Humanitas, 1998, p. 220.

reduse la două elemente principale... distrugerea cosmosului și geometrizarea spațiului adică: a) distrugerea lumii concepute ca un întreg finit și bine ordonat... și înlocuirea acesteia cu un univers indefinit, chiar infinit, care nu mai comportă nici o ierarhie naturală și este unit doar de identitatea legilor care îl guvernează în toate părțile sale, ca și de cea a componentelor sale ultime situate, toate, la aceleași nivel ontologic; și b) înlocuirea concepțiilor aristotelice ale spațiului, ansamblu diferențiat de locuri intramundane, cu cea a spațiului din geometria euclidiană... considerat de-acum ca identic, în structura lui, cu spațiul real al universului. Ceea ce a implicat, la rândul-i, respingerea de către gândirea științifică a tuturor considerațiilor bazate pe noțiunile de valoare, perfecțiune, armonie, sens sau scop, și, în cele din urmă, devalorizarea completă a Ființei, divorțul total între lumea valorilor și lumea faptelor”⁵¹⁸.

Acest proces de scoatere a lumii de sub puterea vrăjii, pentru a face un calc după cunoscuta expresie a lui Nietzsche, „dezvrăjirea lumii”, este însoțit de vechile moduri de reprezentare neștiințifice ale lumii în care omul Renașterii credea necondiționat. Așa se explică de ce în Renaștere se cultivă alături de matematică, astronomie, fizică, geografie, anatomie, medicină etc. și toate științele oculte⁵¹⁹, astrologia, alchimia, magia și gândirea hermetică, ceea ce ilustrează încă o dată setea de sinteză și textura mentală specifică a omului Renașterii care a făcut din gândirea dialetheistă o marcă a propriei sale personalități.

3. Specificul esteticii renașcentiste

Înțelegerea habitatul mintal al omului Renașterii ce privilegiază mai degrabă o logică a conjuncției, a lui și...și, plasând în plan secund logica disjuncției, a operatorului sau...sau, caracteristică omului modern, reprezintă o cheie în descifrarea aspectelor intime ale practicilor artistice efective, dar și a reprezentărilor teoretice asupra acestora. În alte cuvinte, estetica în calitatea ei de teorie filosofică a artei, frumosului și trăirii estetice și artistice, este un produs al acestui habitat mintal dialetheist prin care se manifestă, în forme de viață și cultură, sensibilitatea și modul de a fi al oamenilor ce au trăit în veacurile Renașterii. Simplu spus, dacă avem în vedere prefacerile care au produs *Weltanschauung*-ul renașcentist, atunci practicile artistice și estetica aferentă lor nu sunt decât un capitol al acestor schimbări și un reflex al unei minți sincretice ce

⁵¹⁸ Alexandre Koyre, *De la lumea închisă la universul infinit*, traducere de Vasile Tonoiu și Anca Băluță Skultely, București, Editura Humanitas, 1997, pp. 5-7.

⁵¹⁹ Vezi Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, în mod special, Partea a II-a, *Marele Manipulator*; capitolele V, VI, VII.

unifica organic, după principiul *coincidentia oppositorum*, universuri de reprezentări reciproc contradictorii.

În esență, încercarea enciclopediștilor Renașterii de a produce o *alianță între rațiune și credință*, între principiul ordonator al filosofiei grecești și principiul creator al învățăturii creștine, constituie o cheie de înțelegere a dezbaterilor legate de frumos, artă și trăire estetică.

Așa se explică de ce în Renaștere sunt coexistente atât reprezentări estetice ale prezentului istoric, cât și ale trecutului legat de Antichitatea greco-latină și de lumea Evului Mediu. Prin urmare, atunci când vorbim despre „estetica renașcentistă” trebuie să folosim această expresie la plural. Nu există doar o anumită dominantă interpretativă asupra fenomenelor artistice, prin urmare nu putem vorbi despre o singură estetică, ci despre o pluralitate de reprezentări și interpretări ale obiectului esteticii. Aceste reprezentări sunt, firește, fațete ale dominantelor epocii, cum ar fi de pildă reformarea Bisericii catolice, pe care le recunoaștem inclusiv în cultura populară, așa cum remarcă inspirat și Petru Culianu. „Nu există o cale mai bună pentru a înțelege Reforma, cea mai mare cotitură în istoria omenirii moderne, decât analiza *Cărții populare* despre Faust și a derivatelor ei.”⁵²⁰

Urmând sugestia lui Tatarkievici, în principiu, putem vorbi despre coprezența a trei grupe de estetici diferite corespunzătoare specializărilor „profesionale”, disciplinare, ale cărturarilor și artiștilor renașcentiști ce contextualizează dezbaterile privitoare la frumos, artă și trăire estetică.

În prima diviziune putem repartiza estetica filosofilor, tributară în mare măsură tradiției vechi grecești de gândire și, de cele mai multe ori, indiferentă la practicile artistice ale prezentului. Dominanta de cercetare a acestei esteticii este dată de investigațiile întreprinse asupra tradiției filosofice antice, cu precădere asupra lui Platon, Plotin, neoplatonici, și privilegierea temei frumosului recognoscibilă, de pildă, în operele lui Nicolaus Cusanus și Marsilio Ficino, esteticienii filosofi reprezentativi pentru această lume.

Al doilea grup este format de esteticienii umaniști care s-au exersat teoretic în domeniile poezie și poeziei, a literaturii și, firește, a retoricii. Estetica implicită a umaniștilor a pendulat între modelul platonice (plotinian) de înțelegere a fenomenelor legate de sensibilitatea artistică și un model hedonic centrat pe ideea de corp și de plăcere senzorială (estetică).

În al treilea grup de esteticieni îi vom plasa pe artiștii practicieni, respectiv pe acei creatori de artă ce și-au elaborat, în paralel cu creația lor de opere paradigmatică pentru arta

⁵²⁰ Ioan Petru Culian, *Dr. Faust, mare sodomit și necromant. Reflecții asupra mitului*, în vol. Jocurile minții. Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie, Iași, Editura Polirom, 2002, p. 236.

Renașterii, sisteme proprii de reprezentări teoretice asupra tuturor temelor care individualizează estetica în câmpul preocupărilor cunoașterii. Această estetică a artiștilor reprezintă cel mai inovativ segment conceptual, întrucât artiștii și-au justificat, apelând la cele mai ingenioase argumente, ideea că în corpusul artelor liberale trebuie incluse și practicile artistice, fondate pe priceperi și îndemânări, nu numai pe activitățile contemplative și rupte total de manualitate. Faptul acesta are o importanță covârșitoare. Renașterea este, în datele ei esențiale, un produs al artiștilor care, pentru prima dată în istoria culturii europene, așază într-o relație de simetrie practica artistică cu teoriile asupra artei, frumosului și trăirii estetice. Artiștii practicieni devin astfel teoreticienii propriilor fapte creative, înlăturând astfel supremația de milenii a filosofilor ori a teologilor Evului Creștin care au deținut apanajul gândirii și reflecției contemplative și care s-au raportat cu îngăduință, uneori chiar cu dispreț, la activitățile ce implicau manualitate și efort fizic. Am putea accepta, până la urmă, că Renașterea însăși, ca perioadă distinctă în istoria noastră, este modelată de operele genilor artistice ce au coagulat în jurul activității lor toate celelalte forme ale culturii: religie și teologie, filosofie și știință.

a) Estetica filosofilor

Când vorbim despre estetica filosofilor nu avem în vedere nici înțelesul antic, grecesc și latin, de iubitor de înțelepciune al termenului „filosof”, și nici cel actual, de profesionist al unui domeniu distinct al culturii pe care-l numim „filosofie”. În această privință, Renașterea este tributară unui învățământ bazat pe logica internă a artelor liberale păstrând ciclurile de instruire *trivium* (gramatica, retorica, dialectica) și *quadrivium* (aritmetica, geometria, astronomia și muzica) din grupul celor șapte arte liberale propedeutice la studiul teologiei, medicinei și dreptului. Ulterior, în perioada de maturizare a Renașterii, în grupul artelor liberale vor intra apoi și disciplinele artistice, dar nu și filosofia. Prin urmare, atunci când vorbim despre „filosofi” în Renaștere, avem în vedere o serie de cărturari care au studiat și comentat cu pasiune filosofia antică, în ciuda faptului că erau preoți, artiști, filologi, istorici ori oameni care dețineau funcții publice etc., în genere umaniști de formație enciclopedică.

Pe de altă parte, „filosofii” acestei perioade premoderne propun o stilistică a gândirii greu de acceptat pentru prejudecățile intelectuale actuale. Aceștia nu-și afirmă *explicit* niciodată un punct de vedere personal, într-o chestiune sau alta, ci comentau autori *deja* consacrați, autorități din vechime recunoscute de întreaga lume cultă, cum ar fi Platon, Plotin, Aristotel, stoici, Seneca, Cicero etc. Această paradigmă interpretativă de gândire, în care filosofia se practică prin

comentarii erudite asupra autorităților recunoscute, se va încheia odată cu Descartes și Bacon, gânditorii cu care începe filosofia modernă. Prin urmare, atunci când vorbim despre esteticienii filosofi îi avem în vedere pe comentatorii tradiției păgâne și creștine, care fac trimiteri la categoriile de interes ale esteticii: frumosul, arta, trăirea estetică. Din rândurile acestora opera lui Nicolaus Cusanus, teolog, cardinal și consilier al papei, dar iubitor de filosofie și științe, și a lui Marsilio Ficino, umanist, traducător din greacă în latină și exeget a lui Platon, se detașează ca importanță pentru istoria esteticii cu toate că, riguros vorbind, ei nu sunt esteticieni.

Opera lui Nicolaus Cusanus (1401–1464) este importantă pentru studiul tuturor domeniilor umaniste renașcentiste, inclusiv pentru estetică, întrucât aici găsim *cadrele de gândire* ale tuturor dezbaterilor vremii fixate în paradigma lui *coincidentia oppositorum*, o veritabilă filosofie a minții inspirată de metafizica implicită a învățăturii creștine care propunea, prin dogma Trinității, o paradoxală legătură între Unu și Multiplu. Dumnezeu este, în același timp și sub același raport, Unu și Multiplu; El este Unul, în sensul că un alt Dumnezeu nu poate exista, și Multiplu, în sensul în care El este Tatăl, Fiul și Sfântul Duh. Chiar dacă această conexiune paradoxală între Unu și Multiplu depășește puterea noastră de înțelegere, fiind un mister de nepătruns, ea ne comunică că întreaga diversitate a lumii este un reflex al Unului, numele lui Dumnezeu, ca sinteză a unității și diversității. Prin urmare, raționează Cusanus, toate religiile nu fac nimic altceva decât să-l venereze pe Dumnezeu, Unicul, în moduri diferite și, pe cale de consecință, conflictele dintre ele sunt generate de rătăcirile minții noastre, de propria ignoranță. Așa se explică de ce Cusanus și-a dedicat întreaga viață recuperării unității diverselor religii, a Unului divin, ascuns sub diferite forme cultice între care există, din cauza ignoranței, o nefirească competiție⁵²¹.

Pe acest fundal de gândire teologică, Cusanus elaborează o surprinzătoare filosofie a minții care, firește prin analogie, ne poate duce cu gândul la abordările actuale de tip fenomenologic unificate de expresia „vederea dinăuntru”. „În privința facultăților sale mintea constă în facultatea de a înțelege, de a raționa, de a imagina și de a simți, astfel încât ea în

⁵²¹ „Dar Tu, atotputernice Dumnezeule, care ești nevăzut oricărei minți, te poți face văzut cui voiești, într-un fel în care să poți fi înțeles... Dacă vei binevoi să faci astfel, vor înceta sabia și vitregia urii și toate relele; și vor cunoaște toți că ne e decât o singură religie în diversitatea riturilor. Poate că această deosebire de rituri nu se va putea înlătura sau nu este de folos să se înlătore, pentru ca deosebirea să sporească evlavia, de vreme ce fiecare ținut se străduiește cu mai multă grijă pentru slujbe plăcute ție, Împăratului; însă măcar, așa cum Tu ești unul singur, una să fie și religia și unul singur cultul de preamărire.” (Cf. Nicolaus Cusanus, *Pacea între religii*, prefață de Anca Manolescu, traducere din latină de Wilhelm Tauwinkl, pp. 43-45. Această scriere a apărut în traducere românească, în același volum, împreună cu lucrarea *Despre Dumnezeul ascuns*, traducere din latină și note de Bogdan Tătaru-Cazaban, București, Editura Humanitas, 2008.)

întregime se numește «facultate de a înțelege», «facultate de a raționa», «facultate de a a imagina», «facultate de a simți»; de unde rezultă că este alcătuită din ele ca din elementele ei proprii și că mintea atinge, în modul ei, toate în toate. Și fiindcă «ea le atinge» pe toate în act, în simțuri toate lucrurile sunt prezente ca într-o sferă și în mod nediferențiat, pe când în rațiune ele sunt prezente în mod diferențiat. De aceea, există o asemuire foarte marcantă între modul de a fi al tuturor lucrurilor așa cum sunt ele în act și așa cum sunt în minte, căci facultatea de a simți este în noi o facultate a minții, deci ea este *minte*, tot așa cum orice parte a unei linii este o linie.”⁵²²

Prin urmare, mintea noastră este sediul în care unitatea se întâlnește cu diversitatea. Ea este unitară, este o singură minte, dar este diversă prin actele și facultățile sale. Aceste puteri ale minții de a fi în același timp unitate și diversitate sunt explicabile, consideră Cusanus, pentru că „neîndoielnic, mintea noastră a fost pusă de Dumnezeu în corpul acesta pentru a progresa. Trebuie deci ca ea să fi primit cele fără de care n-ar putea progresa.”⁵²³

Cusanus gândește, cum se remarcă, în cadrele creștine ale creației lumii de către Dumnezeu, dar atunci când vorbește despre minte și facultăți de cunoaștere, se inspiră din filosofia lui Plotin. Numai că el face un pas mai departe vorbind despre mintea omenească ca *image* a minții divine, eterne, ca punct de coincidență între cele două „vederi”: divină și umană. „De aceea mintea noastră, *image* a Minții eterne, se străduiește să-și caute măsura proprie, în însăși mintea eternă; asemuire fiind se străduiește să-și caute măsura în adevărul Modelului. Căci mintea aceasta a noastră, în calitate de asemuire a minții divine, trebuie socotită o facultate înaltă, în care puțința de a fi asimilat și de a se asimila pe sine, precum și conexiunea dintre cele două sunt, în esență, unul și același lucru. De aceea mintea noastră n-ar putea înțelege nimic dacă n-ar fi una în treime, la fel ca și mintea divină.”⁵²⁴

Mintea omenească are darul divin al vederii. Numai că spre deosebire de Dumnezeu care „vede” întreaga lume atemporal, mintea noastră vede ceea ce ea însăși pune în actul vederii. Pe de o parte, mintea omenească este individuală, finită și, prin suflet, legată de corp și, din cauza acestui fapt, ea cunoaște în timp perspective variate asupra lumii. Pe de altă parte, înaintând către sine însuși, mintea descoperă în sine, prin intermediul intelectului, principiul ei constitutiv al unității divine. Ea descoperă în sine, în multiplicitatea vederilor ei, nu numai o varietate

⁵²² Nicolaus Cusanus, *Neștiutorul despre minte*, în vol. *Concidenția Oppositorum*, I, ediție bilingvă, studiu introductiv, traducere și note de Mihnea Moroianu, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 383.

⁵²³ *Ibidem*, p. 293.

⁵²⁴ *Ibidem*, 373.

incomensurabilă a lucrurilor, ci și ceva mai adânc, unitatea care le adună într-un tot, Unul divin al lumii.

Cum arată Anca Manolescu, Cusanus propune un înțeles perspectival asupra minții, fundat pe ideea de „perspectivă inversă” folosită în icoanele bizantine în care „spațiul imaginii e configurat așa cum e văzut de personajul din icoană, nu de privitorul exterior. Cel din urmă e pus în fața unui real organizat și privit de Celălalt transcendent... Cusanus transpune tehnica perspectivei inverse în metodă de meditație și cunoaștere”⁵²⁵.

Viziunea despre frumos și artă a lui Cusanu este parte a acestor cadre de gândire rezultate din încercarea de conciliere ale celor două lumi disjuncte, cea antică cu cea medievală. Cusanus este un teolog care privește datele credinței cu ochii filosofiei antice⁵²⁶, fapt care este și mai vizibil dacă avem în vedere concepția sa estetică fundată pe ideea creativității și productivității artistice.

Pentru a ilustra concepția sa estetică vom recurge la exemplul meșteșugului lingurarilor de care Cusanus însuși se servește. „Lingura nu are nici un model în afara ideii din mintea noastră. Căci în vreme ce un sculptor și un pictor își împrumută modele de la lucrurile pe care se străduiește să le reprezinte, eu, care scot linguri din lemn și produc farfurii și oale de lut, nu fac așa. Căci, prin lucrurile pe care le produc, eu nu imit configurația vreunui obiect natural, formele acestea ale lingurilor, farfuriilor și oalelor nefiind făcute decât de meșteșugarul omenesc. Așa încât arta mea este mai degrabă desăvârșitoare decât imitatoare a figurilor create, și prin aceasta mai asemănătoare cu Arta infinită.”⁵²⁷

Distincțiile pe care le face Cusanus, se remarcă din textul citat, sunt surprinzătoare pentru așteptările noastre estetice, întrucât unifică, într-un mod paradoxal, viziunea platonice și plotiniană, după care arta e o copie sensibilă a Ideii inteligibile, cu cea creștină care vede arta după modelul personalizat al creației divine. Remarcăm că artefactele, obiectele non-artistice sunt exteriorizări ale ideilor, formelor, aflate în mintea meșteșugarului și prin aceasta ele sunt mai apropiate de modelul divin al creației producătoare de „Arta infinită”. Prin urmare, artefactele

⁵²⁵ Anca Manolescu, *Misiunea elitei în Europa lui Nicolaus Cusanus*, în vol. *Nicolaus Cusanus, Pacea între religii*, ed. cit., pp. 23-25.

⁵²⁶ Secretarul lui Nicolaus Cusanus, Giovanni Andrea dei Bussi, subliniază într-un panegiric pasiunea pentru filosofie a maestrului său în cuvinte impresionante. Cusanus îl studia continuu pe Platon și doctrinele pythagoreicilor, a tradus din greacă în latină dialogul *Parmenide* a lui Platon și a corectat texte manuscrise din gândirea lui Proclus, editorul și biograful lui Plotin. Vezi *Panegiricul lui Giovanni Andrea dei Bussi*, în Nicolaus Cusanus, *Concidenția Oppositorum*, ed. cit., vol. II, pp. 441-445.

⁵²⁷ Nicolaus Cusanus, *Neștiutorul despre minte*, ed. cit., p. 273.

sunt „creații” analogice, după formă, creației divine. Pe de altă parte, artiștii, sculptorii și pictorii, produc operele lor prin acte imitative ale lucrurilor *deja* create de către divinitate, fiind *copii* ale modelelor, formelor ce reprezintă esența lucrurilor și care rămân neschimbate de prefacerile materiei.

Prin urmare, Cusanus unifică cele două concepte fundamentale legate de geneza artei, „producere” și „creație”, în ciuda faptului că ele aparțin unor lumi ce se fundează pe *Weltanschauung*-uri disjuncte. Faptul nu este surprinzător dacă avem în vedere, cum mai arătam, că modelul gândirii renescentiste este dialetheist, iar autorul acestuia este Cusanus. Iată o mostră de sinteză contradictorie: „Socot că Platon numește «Sufletul lumii» ceea ce Aristotel numește «natura»; eu însă presupun că nici sufletul acela, nici natura nu sunt altceva decât Dumnezeu, Care lucrează toate în toți – pe care noi îl numim Duh al tuturor»⁵²⁸. În paranteză fie spus, observația lui Cusanus este corectă pentru că termenul grecesc de *physis* este tradus de romani cu *natura*, el desemnând atât ansamblul lucrurilor vizibile, cât și originea și puterea care le-a generat.

Lumea este în viziunea lui Cusanus o unitate dihotomică de lucruri: unele sunt „natură” (în sensul citatului de mai sus, «Duh al tuturor»), iar alte sunt „arta”, în condițiile în care ambele aparțin, într-un mod distinct, „Artei divine”, adică creației dumnezeiești. Lucrurile care aparțin „naturii” sunt *creații* din Idei, divine sau omenești, (activități productive, „Arta creatoare” în limbajul lui Cusanus), obiectele naturale și artefactele, iar cele care aparțin „artei”, picturii, sculpturii etc. sunt activități *reproductive* care imită lucrurile naturale („Arta reproducătoare”). Activitățile productive și cele reproductive, deși diferite, sunt la rândul lor unificate de *formele și modele* după care se conduc conferind unitate diversității lumii.

Cum arată și Tatarkiewicz ⁵²⁹, arta pentru Cusanus este opera minții (*mens* adică *măsură*), care nu doar ordonă mâinilor ce se facă, ci care impune și măsura lucrurilor. „Măsura” lucrurilor este, așadar, măsura minții, cea care produce *ficțiuni*, adică anticipări și aproximări *imagine* ale lucrurilor care nu există încă, și *idei*, adică forme călăuzitoare care *in-formează* și produc ordine în diversitatea copleșitoare a lucrurilor individuale. Toate acestea sunt legate de ceea ce noi numim azi „creativitate”, adică de puterea minții noastre de a face ceva nou ce nu preexistă în natură, ori de a produce ceva ce nu are antecedente temporale. „Mintea este totdeauna călăuzită

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 391.

⁵²⁹ Vezi Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. III, București, Editura Meridiane, 1978, cap. „Estetica lui Nicolaus Cusanus”, pp.102-110.

de un anumit fel de *idee* pe care o conține atât în artă, cât și în cunoaștere. Ideea de care e călăuzită mintea în artă este ideea de *frumos*. Mulțumită acestei idei mintea poate plăsmui lucruri frumoase și le poate da proporții frumoase, împărășindu-le strălucirea ideii și strălucirea frumosului.”⁵³⁰

Opera lui Marsilio Ficino (1433–1499) este mai pregnant filosofică decât a lui Nicolaus Cusanus, cu toate că și el a fost preot și teolog. Educația sa a început cu medicina, dar a fost o viață întreagă traducător și interpret al gândirii antice. Ficino a fost cel mai de seamă cunoscător al filosofiei antice din întreaga perioadă renașcentistă. A tradus din greacă în latină dialogurile lui Platon, *Eneadele* lui Plotin, opera neoplatonicilor și celebrul *Corpus Hermeneuticum*, traduceri pe care le-a comentat încercând să argumenteze că scrierile păgâne pot fi armonizate cu Biblia și cu datele credinței creștine. Ficino, precum Cusanus și covârșitoare majoritate a enciclopediștilor Renașterii, a avut obsesia metafizică a „sintezei imposibile” a celor două *Weltanschauung*-uri, păgân și creștin, fapt care, dacă nu facem o lectură a Renașterii în termeni proprii, ne poate conduce la ideea greșită că acești savanți trăiau în mari confuzii teoretice, filosofice și teologice. Iată o mostră de „sinteză imposibilă”: „Înainte tuturor lucrurilor este Dumnezeu, Cel care pe toate le-a înfăptuit, pe care noi îl numim Binele. Dumnezeu creează mai întâi Mintea Angelică; apoi Sufletul Lumii, cum susține Platon; în sfârșit Corpul Universului. Acest Dumnezeu Suprem nu se cheamă Lume, deoarece Lumea înseamnă podoabă alcătuită din multe lucruri compuse; iar el trebuie înțeles drept ceea ce este cu totul simplu. Dar afirmăm că acest Dumnezeu este începutul și sfârșitul tuturor lucrurilor. Mintea Angelică este cea dintâi lume făcută de Dumnezeu; a doua este Sufletul Universului; a treia este întreg acest edificiu pe care-l vedem”⁵³¹. Remarcăm faptul că dogma Trinității, esențială în configurarea Dumnezeului creștin, este interpretată într-o paradigmă ce trimite deopotrivă la Platon și la Plotin. Geneza biblică care instituie cezura ontologică dintre creator și creatură prin păcatul originar este substituită de ideea cosmosului ca ordine și podoabă.

A unifica datele filosofiei antice cu învățătura creștină, rațiunea cu credința, era pentru Ficino un act aproape de la sine înțeles întrucât ambele viziuni asupra lumii aveau un fundament comun: iubirea. Astfel, Ficino crede că poate exista o alianță intimă între mesajul filosofiei de inspirație platonice sintetizată de expresia „erosul deschide calea către Divinitate” cu mesajul

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 105.

⁵³¹ Marsilio Ficino, *Asupra iubirii sau Banchetul lui Platon*, în românește de Sorin Ionescu (Nina Façon), Timișoara, Editura de Vest, 1992, p. 98. Acest volum a apărut împreună cu *Banchetul* lui Platon în varianta românească a lui Cezar Papacostea.

transmis de Iisus și consemnat în Evanghelia după Matei 22:36-40⁵³², dimpreună cu învățătura Sfântului Pavel sintetizată în Întâia Epistolă către Corinteni a Sfântului Apostol Pavel, cap. 13, Dragostea și bunurile ei.

Spre deosebire de Cusanus care este, cu precădere, un teoretician al artei, Ficino are în vederile sale, mai cu seamă, frumosul. Influența gândirii sale estetice asupra lumii renascentiste a fost considerabilă, trecând cu mult granițele Florenței, orașul în care a întemeiat celebra sa școală de inspirație platonicească și chiar a Italiei. Explicația este simplă pentru că traduceriile sale filosofice din greacă în latină au fost însoțite de propriile interpretări, iar felul în care Ficino i-a înțeles pe filosofi antici s-a răspândit în întreaga lume renascentistă. Ficino este cel care l-a interpretat pe Platon prin Plotin și neoplatonici, iar această lectură a produs o grilă interpretativă pentru toți savanții Renașterii atrași de teoria ideilor, de doctrina sufletului nemuritor, a facultăților tripartite a sufletului ori a teoriei erotice a frumosului.

Prin urmare, Ficino a fost ca tip de personalitate un creștin fervent, cu multiple accente mistice, și un cărturar convins că platonismul se împlinește în plotinism, iar împreună în învățătura creștină. Elementul comun care face aceste trei învățături să fie părți ale aceluiași gen proxim este, în viziunea lui Ficino, iubirea, dragostea care prin natura și mișcarea sa lăuntrică produce Frumosul și frumusețea lucrurilor sensibile. „Apropierea de Dumnezeu este avântul iubirii; forma pe care o primește este perfecțiunea Iubirii, iar totalitatea tuturor formelor și ideilor, Latini o numesc Lume, iar Grecii Cosmos, ceea ce înseamnă podoabă frumos alcătuită. Farmecul acestei lumi și acestei podoabe este Frumusețea, spre care Iubirea, de abia născută, a atras și a călăuzit Mentea Angelică; aceasta era urâtă, dar pe această cale a ea devenit frumoasă. Aceasta este așadar natura Iubirii: ea răpește lucrurile spre frumusețe, iar pe cele urâte le face asemenea celor frumoase.”⁵³³

Ficino propune, cum se remarcă, o metafizică a frumosului tributară liniei platonice în care frumosul și iubirea sunt gândite împreună. „Când spunem iubire, trebuie să înțelegeți dorință de frumusețe. Aceasta este definiția iubirii la toți filosofi.”⁵³⁴

⁵³² Vezi Matei 22:36- 40: „36. Învățătorule, care poruncă este mai mare în Lege? 27. El I-a răspuns: «Să iubești pe Domnul Dumnezeuul tău cu toată inima ta, cu tot sufletul tău și cu tot cugetul tău» 39. Aceasta este marea în întâia poruncă. 39. Iar a doua la fel ca aceasta: «Să iubești pe aproapele tău ca pe tine însuși». 40. În aceste două porunci se cuprind toată Legea și proorocii.”

⁵³³ Masilio Ficino, *op. cit.*, p.101.

⁵³⁴ Masilio Ficino, *Comentarium in Convivium*, I, 4, (*Opera*, 1561, p. 1322, *apud* Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. III, ed. cit., p. 173.

Ficino împărtășește, în datele ei esențiale, cunoscuta teoria erotică a frumosului, numai că spre deosebire de varianta clasică, platonică, el îi adaugă și elemente venite din gândirea lui Plotin, dar și din perimetrul învățaturii creștine argumentând că Sfinții Părinți l-au numit pe Dumnezeu iubire. Pe de o parte, Ficino păstrează ideea lui Platon că iubirea este principiul mișcării universale, forța irepresibilă de atracție și de respingere între lucrurile lumii și că în om ea se manifestă ca dorință ce poate fi convertită în cunoaștere. Cel care iubește se deschide către altul și, treptat, prin verticalizare, se ajunge la divin. Calea erosului este calea de a ajunge gradual la perfecțiune și, în final, la divin. Pe de altă parte, Ficino aduce și un element de noutate viziunii iubirii producătoare de frumusețe, accentuând ideea de pedagogie a frumosului venită pe filieră platonică și neoplatonică, prin faptul că iubirea și frumusețea sunt legate de valorile creștine ale virtuții și cumpătării. Ficino face o distincție clară între modurile frumuseții. „Așadar, Frumusețea se înfățișează în trei moduri: adică ea este frumusețe a sufletelor, a corpurilor și a glasurilor. Acea a Sufletului poată fi cunoscută doar cu Minte; aceea a corpurilor, cu ochii, aceea a glasurilor nu o poți cuprinde decât prin urechi... Iubirea în aceste trei lucruri își găsește împlinirea, Iar Dorința care ascultă de celelalte simțuri nu se cheamă Iubire, ci mai curând poftă desfrântă sau turbare... Iubirea nu dorește altceva decât acele lucruri care sunt cumpătate, modeste și demne de a fi onorate.”⁵³⁵ Ficino exclude din lista simțurilor generatoare de iubire și frumusețe, plăcerile gustului și plăcerile tactile, mai ales plăcerea sexuală, considerându-le voluptăți care neliniștesc și tulbură mintea deturnându-i scopul pentru care a fost creată: unirea mistică cu Dumnezeu, cu Binele Suprem. În esență, Ficino accentuează, pe urmele învățaturii creștine, mesajul fundamental al teoriei erotice a frumosului: mântuirea omului stă în cultivarea neostoită a frumuseții.

Nu este de mirare că Ficino ajunge și la artă tot pe calea frumosului. „Ne-a mai rămas acum să arătăm în ce fel Iubirea este maestra și stăpâna tuturor Artelor. Vom înțelege că ea este maestra tuturor artelor dacă ne gândim că nimeni nu poate descoperi și învăța vreo artă dacă nu este mânat de plăcerea de a căuta adevărul. Și dacă acel care îi învață pe ceilalți nu-și iubește discipolul, și de asemenea dacă discipolii nu simt dragoste față de acea învățătură. Iubirea este numită totodată și Stăpână și Cârnuitoare a Artelor, deoarece acela poate duce la desăvârșirea operelor artei, care iubește acele opere și iubește pe aceia pentru care le face. Adăugăm că artiștii nu caută în orice artă decât Iubirea.”⁵³⁶

⁵³⁵ Masilio Ficino, *Asupra iubirii sau Banchetul lui Platon*, ed. cit., p.102.

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 129.

Ficino este, cu adevărat, un maestru al sintezelor, fapt care se remarcă prin faptul că el acordă o egală îndreptăţire teoriilor frumosului care se află în tensiune, teoria frumosului-armonie şi teoria frumosului-strălucire. În acelaşi timp el este, cum se remarcă, un adept fervent ale teoriei erotice a frumosului. Elementul de unitate între aceste teorii, relativ concurente, este dat de Sufletul lumii, centrul întregii realităţi dinamice, un fel de liant care face ca lucrurile individuale să fie legate între ele, prezent în plenitudinea şi diversitatea manifestărilor lor în fiinţa omului. Sufletul este de origine divină şi, prin urmare, prin el toate obiectele îşi primesc o valoare şi se situează, în raport de aceasta, în anumite ierarhii. În acest caz, nu obiectele sunt frumoase, cât mai degrabă modul nostru de a ne raporta la ele. Am putea spune că suntem prizonierii propriului nostru suflet pentru că iubirea ce se manifestă ca dorinţă scoate lucrurile din indiferenţa lor devenind plăcute, dorite, într-un cuvânt frumoase. Frumosul este aşadar tentăţie, seducţie. Riguros vorbind, suntem seduşi de noi înşine, de structura lăuntrică a propriului suflet pe care-l cunoaştem pe măsură ce el se manifestă ca iubire. În consecinţă, lucrurile sunt frumoase doar pentru o un suflet aflat în starea de deschidere prin iubire. În rest, obiectele lumii sunt indiferente. Recunoaştem aici influenţele esteticii lui Plotin şi, fireşte, o preferinţă pentru linia subiectivistă în înţelegerea frumosului ca simplitate şi strălucire.

b) Estetica umaniştilor

Umaniştii, ca şi filosofii Renaşterii, au lăsat în patrimoniul culturii reflexive europene o estetică implicită. Altfel spus, reflecţiile filosofilor şi umaniştilor asupra frumosului, artei şi trăirii estetice au avut un caracter circumstanţial, fiind legate de o serie de practici culturale şi ştiinţifice cu caracter enciclopedic: atât filosofilor cât şi umaniştii nu au elaborat, din multiple motive asupra cărora nu vom insista, tratate speciale de estetică, respectiv abordări sistematice şi articulate asupra temelor care intră în compunerea esteticii. Momentul istoric renaşcentist nu îngăduia astfel de abordări sistematice pentru că nu erau întrunite anumite condiţii de fundal care fac posibile astfel de abordări. Pe de altă parte, estetica în calitatea ei de disciplină autonomă s-a născut odată cu descoperirea teoriei (filosofiei) gustului şi a ideii atingerii plăcerii (estetice), concepută ca unul dintre scopurile fundamentale ale vieţii oamenilor. În sfârşit, atât filosofilor cât şi umaniştii au fost striviţi sub greutatea tradiţiei culturale, artistice şi filosofice greco-latine, pe care au luat-o ca model imitativ în propriile creaţii culturale. Putem sesiza şi la unii şi la alţii o evidentă timorare venită din ideea că a face cultură înseamnă acceptarea deliberată şi

programatică a unei anumite autorități din vechime, ce trebuie luată ca algoritm de producere culturală. Așa se explică de ce „imitația” a devenit un element central în jurul căruia au gravitat celelalte concepte estetice particularizând, în mare măsură, estetica Renașterii.

„Imitația”, cum vom argumenta mai târziu, avea în același timp trei înțelesuri strict conexe între ele: era un termen pentru ceea ce noi numim astăzi „creație”, producere a noului într-un context determinat. În acest înțeles „imitația” era creație după modele de realizare artistică concepute ca o realizare e perfecțiunii, fundament pentru teoria artei expresie elaborată de umaniști și, mai ales, de artiștii plastici. Al doilea sens este preluat din Antichitate ca raport între arhetip (idee, formă) și „copie” și, în sfârșit, cu toții, atât filosofi, umaniști, cât și artiștii vorbeau despre „imitația naturii”, respectiv a lumii vizibile care dezvăluie prezența ascunsă a lui Dumnezeu. Am putea spune că teoria figurativă asupra artei, poate cea mai importantă achiziție estetică venită din Renaștere, este fundată pe prezența contextuală a termenului „imitație”.

Înainte de a trece în revistă câteva dintre elementele care particularizează estetica umaniștilor în contextul celorlalte tipuri de estetici renascentiste, se impun două precizări clarificatoare. În primul rând, termenul de „umanist” este, ca și cel de „filosof”, ambiguu. El cuprinde în extensiunea sa întreaga elită renascentistă. Marile personalități ale Renașterii pot fi și trebuie gândite ca aparținând clasei „umaniștilor”. În acest sens, pentru a lua doar două exemple, Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti percepuți de toată lumea ca mari artiști, sunt în același timp și umaniști în acest înțeles larg. Prin urmare, când vorbim despre „umaniști” avem în vedere sensul restrâns, precizat didactic încă de Burckhardt, și anume de „oameni ai literelor”, editori, profesioniști a gramaticii, retoricii și literaturii clasice, în primul rând poeți, scriitori, traducători și interpreți ai literaturii greco-latine, oameni pasionați de cunoașterea prozatorilor și poezilor Antichității: Hesiod și Homer, Cicero, Quintilian, Salustiu și Terentiu și de poeți precum: Vergiliu, Ovidiu, Horațiu, Juvenal, Martial, Lucian etc. Lista umaniștilor începe cu Petrarca și Boccaccio, continuă cu Bracciolini, Lorenzo Valla etc. pentru a poposi asupra figurii reprezentative a acestui fenomen, Erasmus din Rotterdam. „Unii umaniști au devenit fanatici ai cuvântului. Au apărut două tipuri de umaniști cu două tradiții și două linii de dezvoltare: pentru un grup care deriva din Petrarca, studiile literare erau un mijloc, țelul rămânând ameliorarea omului; pentru celălalt grup, studiile literare au devenit însă un scop în sine. Pentru ei retorica era *divină*, culmea artelor liberale.”⁵³⁷

⁵³⁷ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. III, ed. cit., pp. 113-114.

Nu vom insista asupra contribuțiilor pe care umaniștii le-au adus domeniului esteticii întrucât, cum arătăm, exemplificările acestor idei estetice sunt realizate în volumul de față, din motive pedagogice, prin recurs la artele plastice. În esență, umaniștii, ca și filosofii Renașterii, au pus în circulație vechi idei estetice în noi veșminte lingvistice și stilistice, ceea ce nu le diminuează cu nimic efortul și originalitatea comentariilor lor. Remarcabilă este voința lor de sinteză și capacitatea de a găsi alianțe și legături, acolo unde noi găsim diferențe și chiar rupturi. Noutatea interpretativă pe care o propun erudiții acestei lumii, în toate domeniile, inclusiv în estetică, survine, cum precizăm, din aplicarea consecventă a principiului gândirii dialetheiste ce susține că unele contradicții sunt adevărate.

Estetica umaniștilor a pendulat între modelul platonice (plotinian) de înțelegere a fenomenelor legate de sensibilitatea artistică și un model hedonic teoretizat încă din Antichitate de Aristip (435–350), unul dintre cei mai controversați discipoli ai lui Socrate și, mai târziu, de Epicur. De fapt în dispută s-au aflat, simplificând lucrurile, teoria ideilor platonice și a sufletului impur din cauza relației sale cu trupul, cu teoria corporalității, doctrina virtuții cu doctrina hedonică a plăcerii. Aristip împărtășea ideea maestrului său Socrate că filosofia este o știință a fericirii. Dar, spre deosebire de acesta, care susținea că filosoful este omul care își desprinde sufletul cât mai mult de prietenia cu corpul, Aristip considera că sufletul trebuie să fie prietenul corpului, considerând că plăcerile trupesti sunt superioare celor sufletești și de aceea corpul trebuie tratat cu grijă. Nu există nici un motiv să tratăm corpul cu asprime, după cum nu există nici un argument natural al abstenenței. Cel care nu alege satisfacerea plăcerii corporale are o minte pervertită, întrucât cultivarea exagerată a abținerilor este tot o formă de plăcere. Te abții de la mâncare, băutură și sex, de pildă, pentru a arăta celorlalți cât de virtuos ești, ceea ce implică tot cultivarea unei plăceri pe care o ții ascunsă: vanitatea. Trupul are întâietate față de suflet, întrucât durerea trupestă este mai intensă decât cea sufletească, motiv pentru care pedepsele corporale sunt universal folosite. Spre deosebire de toți ceilalți filosofi care preamăreau vederea, ca facultate superioară de cunoaștere, Aristip reabilitează simțurile „minore”, gustul și mirosul, izvoare ale plăcerilor corporale subtile.

Punctul central al acestei teorii hedonice, a corporalității, este exprimat de ideea că „o plăcere nu se deosebește de altă plăcere, nici nu există o plăcere mai plăcută decât alta”⁵³⁸, în vreme ce Epicur susținea că „senzațiile, anticipațiile și simțirile noastre sunt criteriile

⁵³⁸ Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filozofilor*, ed. cit., p. 182.

adevărului⁵³⁹. Prin urmare, nu rațiunea universală hotărăște în problemele legate de viață, ci simțurile ce particularizează personalitatea fiecăruia dintre noi. În locul unor „adevăruri universale”, hedonismul pune „adevărurile relative”, particulare, încurajând stilul de viață exprimat de poetul latin Horațiu în expresia *carpe diem*, „Trăiește clipa”. „Arta de trăi” pe care o propuneau hedoniștii implica, într-un fel sau altul, renunțarea la proiectele eternaliste legate de dobândirea mântuirii, accentuând trăirea în prezentul etern.

Este evident că această filosofie de viață propusă de o serie de umaniști, printre care Lorenzo Vala, ocupa un loc de frunte, are o pregnantă dimensiune „estetică”, din moment ce în jurul simțurilor și a trăirii nemijlocite a datelor lor producătoare de plăcere se ordonează întreaga lume. Simțurile ne dau un acces la lumea reală, nu la lumea închipuită, imaginată de către gândire. Educarea simțurilor este mai importantă decât orice pregătire filosofică pentru că doar prin ele avem acces la plăcerile delicate și voluptățile rafinate ce stau în „adormire” în simțuri. Prin urmare, simțurile trebuie trezite, iar instrumentul privilegiat al acestei treziri este arta, operele care ne seduc și ne constrâng la reacții sufletești. Arta trebuie concepută ca având drept finalitate plăcerea, în condițiile în care frumosul însuși trebuie redefinit ca satisfacție și plăcere. În consecință, umaniștii pun bazele teoriei gustului și a redefinirii frumosului ca plăcere pe care modernitatea o va desăvârși odată cu opera lui Kant.

Trebuie spus clar că perspectiva hedonistă promovată de umaniști și, deopotrivă, de marii artiști ai lumii Renașterii, a constituit fundalul general al *unificării conceptuale a artei și frumosului în aspirația omului renascentist către o „viață frumoasă”*. Faptul acesta reprezintă una dintre mărcile esențiale ale esteticii renascentiste, viziune teoretică ce reprezintă un reflex clar al considerării vieții ca cel mai de preț dar pe care Dumnezeu l-a făcut omului. Cum arătam, citându-l pe Huizinga, „năzuința către o viață mai frumoasă este semnul cel mai caracteristic al Renașterii. Aici vedem cea mai deplină armonie între satisfacerea setei de frumos în opera de artă și în viața însăși, aici arta servește viața și viața servește arta ca niciodată înainte”⁵⁴⁰.

Bucuria de a trăi și potențarea acestei bucurii prin intermediul artei face din viața omului ceva ce aparține deopotrivă binelui și frumosului. Înfrumusețarea vieții înseamnă cultivarea plăcerilor într-un mod plenar, fără teama păcatului și a pedepsei divine, fiind, prin urmare, o formă a binelui. Lectura, muzica, artele plastice, confortul și bogăția, călătoriile, sărbătorile câmpenești, întrecerile sportive, îmbrăcămintea luxoasă și cultivarea însemnele exterioare ale

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 472.

⁵⁴⁰ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 52.

opulenție etc. erau trăite public fără jena omului modern care face disticția tranșantă între comportamentul public și cel privat. Ideea de păstrare a aparențelor era străină, pare-se, omului acelor vremuri care voia să experimenteze toate zonele plăcerii, inclusiv cele legate de beția simțurilor, ținute sub obroc de mentalitatea medievală vreme de secole. „Renașterea s-a eliberat de ideea că trebuie osândită plăcerea de a trăi ca păcătoasă în sine, dar n-a adus încă o nouă separație între plăcerile superioare și cele inferioare ale vieții; voia să guste nestingherit întreaga viață.”⁵⁴¹

Unificarea frumosului și artei în orizontul de înțeles al aspirației unei „vieți frumoase” ilustrează încă o dată supremația lui *Aici* față de *Dincolo*. *Aici* devine autonom și este înțeles plecând de la sine însuși; acest adverb cu semnificație ontologică nu mai este un reflex al lumii de *Dincolo*. Prin urmare, totul este „pământesc”! Ce înseamnă acest lucru? Simplu spus, *Frumosul* ca nume al divinității este înțeles acum tot mai mult ca frumusește a lucrurilor, în vreme ce arta desemnează un obiect înzestrat cu darul seducției, pe scurt un obiect care produce plăcere. Prin urmare, legătura dintre frumos și artă este terestră, ține de lumea lui *Aici*, de viața pământească ce trebuie să devină „frumoasă”, de obiectele sensibile, perceptuale (ce pot fi văzute, mirosite, atinse, auzite etc.) și nu de obiectele inteligibile care *doar* pot fi gândite, dar nu și simțite. Obiectele înzestrate cu frumusește au drept țină stimularea bucuriei de a trăi și a netezi drumul către fericire.

Pe de altă parte, ideea de „viață frumoasă” este sinonimă cu ideea de „viață bună”, astfel încât „esteticul” vieții trebuie văzut în unitate cu „eticul” ei. Așa se explică de ce Renașterea, prin aspirația către o „viață frumoasă”, trăiește și azi în conștiința noastră, cel puțin prin faptul că mulți filosofi, aflați actualemnte în prim-planul dezbaterilor de idei, au propus o serie de construcții conceptuale plecând de la unitatea dintre etic și estetic⁵⁴².

În final, trebuie precizat că umaniștii, în calitatea lor de „oameni de litere”, au fost mai cu seamă sensibili la poezie și retorică. Contribuțiile Renașterii la conturarea modernă a domeniului poezic este remarcabilă, pentru că în această arie întâlnim peste douăzeci de tratate explicite⁵⁴³. Nu ne vom opri asupra acestui capitol din motivele arătate. Semnalăm doar în treacăt că în marea lor majoritate împărtășeau viziunea Antichității după care poezia este intim legată de „nebunia

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 53.

⁵⁴² Vezi Richard Shusterman, *Estetica pragmatică. Artă în stare vie*, traducere de Ana Maria Pascal, Iași, Institutul European, 2004, cap. 5, ce cuprinde un amplu comentariu la fragmentul 6.421 din *Tractatus logico-philosophicus*, „etica și estetica sunt unul și același lucru”, cât și la poziția lui Richard Rorty, „estetizarea eticii” în postmodernitate, pp. 225-265.

⁵⁴³ Vezi Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. III, ed. cit, cap. „Poetica în secolul al XVI-lea”, pp. 250-296.

divină”, o expresie care desemna factorii inefabili ai creației ce nu pot fi cunoscuți prin proceduri conceptuale. Înțelesul acestui cuvânt este mai apropiat de cel de „inspirație” de astăzi, și foarte îndepărtat de ideea de patologie, de boală neurologică ori psihică. Paradigma „nebuniei” este intim corelată de teoria erotică a frumosului, iar modelul de gândire al acestui mod prin care omul stabilește anumite relații subtile cu divinitatea îl găsim în dialogul *Phaidros* a lui Platon (fr. 244 a-245 c), dar și cu teoria artei expresie. Poetul este cel care se exprimă pe sine în cel mai înalt grad. În sfârșit, trebuie amintită în aceste context și contribuția umaniștilor la dezvoltarea retoricii în toate cele trei paliere de: arta de a convinge cu ajutorul discursului, arta de a vorbi și scrie bine, arta de a vorbi și scrie figurat și ornat⁵⁴⁴.

c) Estetica artiștilor

În vreme ce umaniștii și filosofi Renașterii au pus în circulație culturală vechi idei estetice în noi veșminte lingvistice și stilistice, artiștii creatori ai perioadei reprezintă un izvor nesecat de idei estetice noi pe care le-au afirmat în contextul preluării selective a tradiției. Artiștii Renașterii devin ei înșiși teoreticieni, calitate în care propun o nouă lectură a tradiției greco-latine din unghiul de vedere al practicilor lor artistice, iar acolo unde nu au găsit vechi concepte sau reprezentări lămuritoare pentru arta lor, au produs noi concepte și configurații teoretice în acord cu ceea ce făceau efectiv, cu propria creație. Artiștii Renașterii ne-au lăsat o dublă moștenire: prin creația lor artistică aceștia sunt modelatorii sensibilității actuale ale omului european, în vreme ce prin lucrările lor teoretice au produs paradigma cercetării științifice a artei.

Prin urmare, artiștii renascentiști sunt, deopotrivă, continuatori și înnoitori ai tradiției. Pentru noi, cei de astăzi, care avem perspectiva lungii durate în istorie, odată cu artiștii Renașterii se pun și bazele unei *noi tradiții* nu doar în practicile artistice, ci și în practicile teoretice legate de practicile artistice. Într-un fel sau altul, cum spuneam, ideile estetice de azi își găsesc continuu un precursor în Renaștere. În vreme de umaniștii, ca și filosofi Renașterii, aveau privirea îndreptată către *trecut*, idealizând tradiția pe care o lua ca model în activitatea lor, artiștii perioadei au privirea îndreptată către *viitor*, fiind selectivi la valorile tradiției. Umaniștii și filosofi erau *legați de tradiție*, în vreme ce artiștii au transformat tradiția într-un instrument justificativ pentru propria creație. Această atitudine de *libertate față de tradiție* explică de ce artiștii, prin varietatea

⁵⁴⁴ Pe larg în *Enciclopedie de filosofie și științe umane*, ed. cit., pp. 341-341 și pp. 931-932.

preocupărilor lor creative, au avut cea mai importantă contribuție la modelarea *Weltanschauung*-ului renașcentist.

Cum se remarcă, „tradiția”, adică sistemele de valori conservate în timp, este „fixă”, în vreme de *atitudinile* față de aceasta diferă. „Tradiția” devine, în cazul ambelor atitudini – „legarea de tradiție” și „libertatea față de tradiție” – un punct de reper, o constantă comună pentru toate elitele renașcentiste. Că „tradiția” este un model demn de urmat era atât pentru umaniști, cât și pentru artiști o axiomă atât de evidentă, încât nimeni nu a supus-o dezbaterii. În discuție s-au aflat doar *căile* prin care tradiția trebuie continuată și *modalitățile concrete* prin intermediul cărora ea trebuie să fie respectată și imitată.

Trebuie reținut faptul elementar că „a imita tradiția”, un ideal permanent al Renașterii, înseamnă „creație după model”. Termenul „imitație” nu are în Renaștere înțelesul peiorativ de „copie” lipsită de valoare, ce imită originalul, așa cum îl numim noi astăzi. Pe de altă parte, „imitația” nu are nici conotațiile ontologice ale platonismului, de copii sensibile ale lumii inteligibile. Cuvântul „imitație” este sinonim cu „creație”. Imitația după model – natură, realizările exemplare ale artei Antichității, corpul uman – era considerată forma cea mai înaltă de creație. Canonul ideii de „creație” în Renaștere este „imitația”.

Înțelegerea imitației drept creație îi conferă artei un dublu statut. Pe de o parte, arta este un mijloc de expresie a personalității artistului care propune o „lectură” subiectivă modelului după care se inspiră; pe de altă parte, arta este un mijloc de cunoaștere pentru că ea re-prezintă, într-un fel sau altul, un model asimilat deseori cu perfecțiunea. Or, se știe, perfecțiunea este un ideal spre care ne îndreptăm, o aspirație la care „visăm”, și nu o realitate materială. Cum vom remarca, tensiunea dintre expresie și reprezentare, subsumate conceptului mai larg al „imitației”, va fi o dominantă a disputelor artiștilor Renașterii, doritori să definească cât mai precis obiectul preocupărilor lor: arta.

Revenind la estetica artiștilor teoreticieni, trebuie subliniat că fapta teoretică cea mai de seamă a lor poate fi exprimată simplu, prin recurs la cunoscuta metafora kantiană a „revoluției copernicane”, în cel puțin patru sensuri.

Primul sens se referă la faptul că artiștii Renașterii au produs o răsturnare de proporții, în limbaj kantian, o revoluție copernicană în privința reprezentărilor estetice ce au însoțit, de la vechii greci și până la ei, arta și practicile artistice. Teoriile propuse de către *toți* artiștii au răsturnat raportul dintre practicile artistice și practicile lingvistice, teoretice. Vechea tradiție a

esteticii, mai precis a filosofiei artei, este abandonată în sensul că *arta nu se mai mișcă în jurul teoriei, ci teoria se mișcă în jurul artei*. Artiștii Renașterii au creat standardul gândirii actuale, „canonul esteticii”: teoriile despre artă, frumos și trăire estetică trebuie să fie în acord cu practicile artistice efective. Aceste practici au o dinamică proprie, nu sunt și nici nu trebuie să fie, așa cum solicitau vechii esteticieni, filosofii Antichității și teologii Evului Mediu, aplicații ale unor teorii abstracte privitoare la natura divinității și a relației ei cu omul. Arta este un domeniu autonom, alături de știință, religie și filosofie, întrucât ea întreține o relație intimă cu frumosul și, prin aceasta, ea și-a fixat și scopuri proprii ce nu pot fi suplinite de celelalte forme ale culturii. O filosofie a artei este valoroasă dacă și numai dacă propune un înțeles creației artistice, prin urmare, filosoful teoretician se află, prin raportare la artistul practician, într-o poziție secundară. Această formidabilă răsturnare între teoria filosofică și practica artistică pare a fi miraculoasă dacă avem în vedere că în Renaștere nici măcar nu se folosea termenul de „artist” pentru creatorii artelor plastice, în sensul în care-l folosim azi⁵⁴⁵, ci expresia unificată de „maestrul ai desenului” precizată, cum vom arăta, de Giorgio Vasari.

Al doilea sens are în vedere faptul că artiștii sunt, începând de acum, și teoreticienii propriilor creații. Cu alte cuvinte, artistul își atribuie un dublu statut: de creator și, deopotrivă, de teoretician, astfel că între practicile artistice și practicile teoretice se stabilesc legături tipice pentru ceea ce înseamnă „cerc hermeneutic”. Teoria estetică se fundează pe o practică artistică și nu pe considerente filosofice și teologice abstracte, în vreme ce creația efectivă este dirijată de o serie de perspective teoretice și de idealuri privind atingerea frumosului și perfecțiunii pe care artistul însuși le propagă. „Mai de preț ca orice pentru viața noastră este ca teoria și practica să meargă împreună, atât pentru că arta – cu ajutorul științei – se îmbogățește și se desăvârșește, cât și pentru că sfaturile și scrierile artiștilor învățați se bucură de mai multă încredere și dau rod mai bun decât vorbele sau lucrările celor care nu cunosc altceva decât o simplă meserie pe care o fac când bine, când rău.”⁵⁴⁶ Teoriile artiștilor vor fi, cel puțin în acest caz, prescripții ori reguli euristice de creație, altfel spus, sisteme metodologice de producere a noului în artă, observații sistematice ale demersului artistic făcute publice. Renașterea creează tradiția „esticii măiestriei”, interesată nu atât de dezbateri abstracte, cât mai degrabă de conservarea unor „secrete de creație”,

⁵⁴⁵ Vezi Andre Chastel, *Artistul*, în vol. Eugenio Garin, *Omul Renașterii*, traducere de Dragoș Cojocaru, prefată de Măria Carpov, Iași, Editura Polirom, 2002, pp. 211-238

⁵⁴⁶ Giorgio Vasari, pictor și arhitect, *op. cit.*, vol. I, p. 452.

cunoștințe și deprinderi ce pot fi însușite doar prin practici de „atelier” sub îndrumarea unui maestru⁵⁴⁷.

Al treilea sens vizează faptul că artiștii Renașterii au schimbat definitiv statutul ontologic al artelor plastice, vizuale pe care le-au transformat și propulsat, din condiția umilă de meșteșuguri, în categoria artelor liberale. Vechea alianță între artă și teologie este denunțată în favoarea unei noi alianțe, cea între artă și știință. Modelul noii alianțe îl dă arhitectura și, prin generalizare, o găsim prezentă în pictură, sculptură. „Cei mai mulți dintre marii arhitecți sunt, în mod egal, sculptori, pictori sau șlefuitori. Nici unul nu copiază modele antice și toți merg mai departe printr-un efort al spiritului de sinteză, printr-o alianță stânsă între știință și artă.”⁵⁴⁸

Prin urmare, Renașterea produce un nou model de investigație a artei, ce-l are în centru pe artistul-cercetător, ce îmbină creația artistică cu observații experimentale generalizate în tratate estetice. Trebuie spus clar că toate tratatele teoretice elaborate de artiști, fără excepție, justifică cu argumente extrem de ingenioase ideea că arta este știință și, prin urmare, o formă de revelare a adevărului. Mai precis, tratatele estetice elaborate de artiști sunt exemplificări ale modului în care arta poate fi cercetată și interpretată științific. A iniția investigații de tip științific înseamnă, deopotrivă, mai multe activități unificate în mintea artistului-cercetător: cercetări de tip observațional în atelier și în afara atelierului, în natură; generalizări empirice ale unor experiențe personale și experimente, adică punerea la probă a ideilor cu faptele observaționale; încercarea de prelucrare matematică a datelor de observație cu scopul elaborării unor reguli universale de producere a obiectelor artistice.

În esență, artistul-cercetător renascentist produce *modelul paradigmei științifice de cercetare a artei* care constă în unificarea experienței externe, a datelor de observație generalizate în anumite regularități, cu principiile universale ale matematicii. Această cercetare, cum vom remarca mai încolo, se va desfășura în două direcții diferite, dar complementare și, de cele mai multe ori, în intersecție. Prima direcție privilegiază cercetările nemijlocite asupra naturii și asupra corpului omenesc, generalizând empiric datele de observație în anumite reguli tehnice de producere a obiectelor artistice. În acest caz, artistul devine un cercetător al naturii și corpului omenesc. Cealaltă direcție propune o abordare geometrică și matematică, cantitativistă, asupra fenomenului artistic. Ambiția acestei cercetări ține de elaborarea unor legi ale creației artistice

⁵⁴⁷ Vezi Howard Risatti, *A theory of craft. Function and aesthetic expression*, The University of North Carolina Press, 2007, disponibilă și în format electronic: <http://uncpress.unc.edu>.

⁵⁴⁸ Paul Faure, *op. cit.*, p. 78.

formulate în limbaj matematic. În acest caz, artistul devine un matematician și geometru. Aceste direcții se întâlnesc de regulă în tratatele estetice elaborate de artiști în care observațiile asupra naturii și corpului omenesc sunt împletite cu cele legate de abordările matematice, de teoria proporțiilor și a perspectivei.

În sfârșit, elaborarea unui concept revoluționar, cel al „desenului”⁵⁴⁹, apt să unifice, în intensiunea și extensiunea lui, deopotrivă, conștiința de sine a artistului și alianța dintre artele plastice – pictura, sculptura și arhitectura – cu frumosul, reprezintă o altă contribuție de prim ordin al artiștilor teoreticieni. Giorgio Vasari (1511–1574), un cărturar tipic pentru universalismul renascentist, discipol și admirator a lui Michelangelo, este cel care a sintetizat în cuvinte memorabile conștiința de sine, deseori difuză, a artistului Renașterii, fixând deopotrivă în mentalul colectiv statutul profesional, menirea culturală și socială, demnitatea intelectuală și programul estetic al artei create de acești oameni înzestrați cu o creativitate miraculoasă, divină. „Avându-și izvorul în inteligență, desenul, părintele celor trei arte ale noastre – Arhitectura, Sculptura și Pictura – scoate din multe lucruri o judecată universală, asemănătoare cu o formă sau cu o idee, despre toate lucrurile din natură, singura desăvârșită în măsurile sale; de unde reiese că el cunoaște proporția care există între întreg și părți, între părți și între acestea și întreg, nu numai în trupurile oamenilor și animalelor, ori în plante, ci și în clădiri, în sculpturi și în picturi. Și pentru că din această cunoaștere se naște o părere sau judecată, formându-se în minte o nu știu ce imagine, care, redată apoi prin mijlocirea mâinilor – se numește desen, se poate trage concluzia că desenul nu ar fi altceva redarea vizibilă și mărturisirea părerii pe care o avem în minte și a acelei nu știu ce imagini care a luat naștere în minte și s-a întruchipat în idee... atunci când inteligența dă naștere unei idei bine gândite și pline de înțelepciune, mâinile acelea care s-au îndeletnicit, ani întregi, cu desenul, fac cunoscută desăvârșirea și frumusețea artelor, dar, odată cu aceasta, și știința artistului.”⁵⁵⁰

⁵⁴⁹ „Renașterea nu a fost doar o «renaștere», ea a produs și «nașteri». Una dintre acestea a fost *desenul*, așa cum îl percepem în mare parte și astăzi... De la Masaccio la Rafael se va stabili o gramatică a desenului, cu exaltarea solidului și a geometriei care vor forma reguli ce vor persista două secole în academii. În genere, linia de contur, cea care circumscrie și «numește» o formă, este rezultatul unui proces de abstractizare bazat pe o gândire geometrică pe care Leonardo și Dürer o vedeau la baza tuturor regulilor artei... În Renaștere desenul este un mijloc de cunoaștere, de înregistrare a unor date, un ajutor cu rol pregătitor în elaborarea unei picturi sau sculpturi (schița, studiul, proiectul, cartonul). Este nevoie deci ca desenul să cuprindă cât mai multe detalii extrase după modelul naturii... fără a pierde însă generalul.” Ion Stendl, *Desenul. Estetica. Suporturi. Materiale. O paralelă între Renaștere și secolul XX*, București, Editura Semne, 2004, pp. 10-11.

⁵⁵⁰ Giorgio Vasari, *op. cit.*, vol. I, pp. 113-114.

Textul lui Vasari e, cum se poate remarca, extrem de dens, fapt explicabil pentru că în el se rezumă o experiență artistică și teoretică ce debutează în artă odată cu Giotto și continuă cu celebrele tratate de pictură, la care vom face referire, semnate de Cennino Cennini, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci etc.

În primul rând, Vasari fixează statutul ontologic al desenului ca formă mintală, alături de noțiune, judecată și raționament, și *tip distinct* de cunoaștere. Desenul este, așadar, un „obiect mintal”, o formă, o idee, o regulă, un „utilaj mintal” prin intermediul căruia cunoaștem, adică aducem la unitate, așa cum facem și cu conceptul, diversitatea lumii senzoriale. Ca și celelalte forme de cunoaștere, izvorul desenului se află în inteligență, facultatea de creație, înțelegere și sinteză a minții, și constă în capacitatea ei de a stabili proporții între diversele zone de realitate (natură, corp uman și artefacte), care sunt susceptibile să fie abordate sistemic și holistic după principiul că întregul este făcut din părți, că acesta, întregul, produce regula de funcționare a părților, în vreme ce părțile sunt subsumate întregului, dar că și ele sunt organizate sub formă de întreg. Stabilirea acestor proporții, adică a unor relații cantitative exprimabile matematic, produce o „judecată universală”, adică *propoziții de relații* – de tipul aRb , adică «a» este într-o relație cu «b» – purtătoare de adevăr și aplicabilă oriunde în natură.

În al doilea rând, Vasari arată că obiectul de exercițiu al cunoașterii artistice este „natura”, Unul tuturor întregurilor multiple și simbol al perfecțiunii ce poate fi exprimată matematic.

În al treilea rând, Vasari indică specificul desenului care este deopotrivă formă de cunoaștere, fundată pe raporturi matematice, dar și expresie artistică subiectivă, tainică și inefabilă, celebra de mai târziu *je ne sais quoi!* Desenul este, prin urmare, o unitate vie între contrarii, între imaginea aspectelor obiective ale lumii, ce țin de proporții și ordinea părților dintr-un întreg, exprimabile matematic, și aspectele subiective ce țin de trăirea interioară și de modul în care artistul își exteriorizează, în desen, particularitățile vieții sale emoționale.

În sfârșit, în al patrulea rând, Vasari indică noblețea spirituală a artelor plastice, subliniind schimbarea de statut ontologic. Plasate istoric în rândul meșteșugurilor, se știe, datorită componentei legate de efort fizic, artele plastice dobândesc statut de arte liberale pentru că ele sunt mai înainte de toate proiecte ale minții și, mai apoi, activități operaționale ale mâinilor. În alte cuvinte, arta nu este *doar* produsul unei dexterități manuale, ci o creație liberă a minții artistului care produce, concomitent, o reprezentare asupra lumii cu valoare de adevăr și,

deopotrivă, o imagine a personalității artistului ce-și exprimă date ale experienței interne. În limbajul de azi, desenul unifică experiența externă și internă a artistului.

În esență, conceptul „desen” dobândește în estetica renașcentistă o poziție cheie pentru că el însemna, în același timp, *proiect, idee, formă, model, intenție*. Desenul este o structură a minții, un principiu transcendent, pe care artistul îl introduce în lume, din el însuși, și care unifică ceea ce era despărțit în istoria culturii europene. Principiul lucrurilor din artă nu consistă în natură, ci în sufletul artistului. Aici este vorba despre subiectivitate în sens filosofic, adică de aport al artistului la obiectul său. Rădăcina lucrurilor naturii se află în natura însăși, în vreme ce *rădăcina artelor se află în subiectivitate în proiect, intenție, desen*. Or, cât desen este într-o lucrare atâta frumusețe posedă.

Prin raportare la statutul modest ocupat în lumea medievală⁵⁵¹, poziția solară ocupată în viața societății renașcentiste de către artist pare a ține de domeniul miracolului inexplicabil. Astfel, pictorului renașcentist trăiește într-o altă lume, chiar dacă și el este angrenat în arta de a traduce în imagini marile mistere ale credinței. Artistul Renașterii este obsedat de creativitate și originalitate, de afirmarea propriei personalități, convins fiind că *doar* prin artă poate dobândi glorie eternă. El nu mai urmărește în exclusivitate salvarea sufletului prin artă (funcția soteriologică a artei este mult diminuată), ci are pentru a folosi un oximoron, simțul „eternității terestre”. „Voința de înnoire absolută”, după o expresia inspirată a lui Marcel Brion, surprinde dinamica sufletească neostoită de căutare a noului expresiv în artă. „În ce-i privește pe artiștii timpului, suntem frapați de originalitatea, puterea născocirii și imaginației, și geniul lor creator de forme absolut noi, mai degrabă decât întoarcerea la trecut, oricât de frumos, de plin de farmec și de învățămintele ar fi el. Pictorii Renașterii nu sunt niște *nostalgici*, ci pasionați de neprevăzut, de inedit, de necunoscut; ei sunt conștienți că trăiesc unul din momentele cele mai minunate și mai fecunde ale istoriei umanității, fiind captivați de probleme de orice fel, estetice, intelectuale, tehnice...”⁵⁵²

XXX

⁵⁵¹ „Pictorul medieval e un om cu o credință fierbinte, fie că e savant sau naiv, executând o pictură religioasă pentru înălțarea morală a poporului și pentru propria sa mântuire; el nu-și semnează lucrările... el nu are ambiția ca numele său să fie cunoscut și lăudat; îi place chiar să fie anonim; ...om la imaginației, ca orice artist adevărat, pictorul medieval își pune știința, cultura, fantezia și *arta de a reprezenta* în slujba religiei. El e un *slujitor*: și de aceea nu dovedește în sarcina sa nici ambiție, nici aplecare către câștig, nici trufie.” (Cf. Marcel Brion, *Homo pictor*, traducere de Maria Vodă Căpușan și Victor Felea, prefată de Dumitru Matei, București, Editura Meridiane, 1977, pp. 156-157)

⁵⁵² *Ibidem*, p. 182.

Artiștii Renașterii au avut o contribuție majoră la modelarea *Weltanschauung*-ului renescentist atât prin creațiile lor care au reorientat trăirea artistică și sensibilitatea estetică a omului european, devenite cu timpul veritabile „canoane” ale artei în genere, cât și prin prezența publică a sistemelor de reprezentări teoretice ce au însoțit și justificat realizările artistice. Artistul în Renaștere este atât teoretician al propriei activități de creație, cât și om de știință plurivalent, cercetător al naturii, matematician, inginer și inventator, filosof și chiar, la nevoie, „teolog”. Faptul acesta rezultă cu toată tăria din celebrele tratate de pictură, sculptură și arhitectură semnate de nume reprezentative de artiști enciclopediști, din multiple scrisori de corespondență, din istorii ale vieții artiștilor, cum e cea a lui Vasari, din diverse alte scrieri de tipul memoriilor ori a mărturiilor ocazionale etc.

Vom exemplifica această poziție de prim-plan a artistului-teoretician (artistului-cercetător), unică în istoria culturii europene, prin scurte descrieri ale unor tratate de creație artistică, unele celebre încă din perioada redactării lor, altele rămase inedite și publicate decenii sau secole mai târziu, dar considerate astăzi, în mod unanim, drept embleme ale perioadei renescentiste și modele de cercetare științifică a artei. Ne vom opri la teoriile artistice promovate de către Cennino Cennini, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer pentru că lucrările lor au fixat datele esențiale ale conștiinței artistice și estetice ale Renașterii.

Tratatele estetice elaborate de artiști sunt, cum arătam, exemplificări ale modului în care arta poate fi cercetată științific, prin cele două direcții de investigație. Prima direcție este cea a cercetărilor nemijlocite asupra naturii și asupra corpului omenesc (stabilirea de proporții și disecții), în vreme ce cealaltă direcție propune o abordare geometrică și matematică, cantitativă, asupra fenomenului artistic. Ambele direcții se intersectează în atitudine și scopuri, în sensul că privilegiază calea științifică de analiză și dorește să elaboreze reguli și metode, „legi” ale creației artistice.

În esență, tratatele la care facem referire sunt algoritmi de creație plastică și deopotrivă, autoportrete profesionale ce-și iau izvorul în dorința autorilor de a transmite viitorimii o imagine pozitivă despre sine. Acestea sunt redactate pentru autolămurirea profesională a autorului, deopotrivă, pentru prieteni și discipoli, fiind scrise și din dorința explicită de a reface continuitatea cu tradiția artistică greco-latină, considerată a fi semnificativă și pentru prezentul lor punctual. Scrierile în cauză devoalează un acut simț al istoriei, dar și o valorizare a trebuințelor prezentului.

Deopotrivă, tratatele sunt redactate cu vizibile intenții pedagogice și argumentează cum poți dobândi succes în profesie indicând serii de prescripții tehnice, adevărate „rețete”, care generalizează anumite experiențe efective de lucru în atelier și de cercetări matematice sau de explorări în natură. Ele sunt, deopotrivă, „manuale”, după care poți învăța cum să practici efectiv artele plastice, dar și veritabile „estetici ale măiestriei” ce aspiră să răspundă la întrebarea: cum poate fi creat ceva nou în artă? Așa se explică de ce tratatele artiștilor marchează trecerea de la concepția veche, productivă, asupra artelor plastice, fundată pe meșteșug și dexteritate a mâinilor, la concepția nouă, creativă, respectiv la ideea că artele vizuale sunt creații libere ale minții, similar tuturor artelor liberale, și, deopotrivă, forme de cunoaștere expresivă⁵⁵³.

Aceste scrieri, cuprind, de obicei, date generale privind artele plastice, raportul cu știința și celelalte arte, în mod special cu poezia; priviri retrospective și elogiul trecutului; evaluări ale prezentului decăzut; justificări teoretice și morale pentru efortul întreprins. De asemenea, tratatele în cauză ilustrează modul în care frumosul a coborât din ceruri pe pământ devenind din inteligibil ceva sensibil. Anonimatul inteligibilului medieval este substituit de un nume omenesc real care desemnează excepționalitatea, individualitatea și personalitatea unui om: geniul artistic ce poartă totdeauna un nume care s-a dăruit celorlalți semenii pentru a fi glorificat după moarte. Artistul devine astfel simbolul omului desăvârșit, al omului total, ce sintetizează, prin lucrările sale, adevărul, binele și frumosul. El este simbolul excelenței umane. Astfel, tratatele semnate de artiști instanțiază gloria și nemurirea pământească în locul promisiunii de mântuire cerească. Creația artistică devine valoarea fundamentală și scopul vieții trăite cu rost.

Tratatele sunt, cum arătam, mărturii ale conștiinței artistice și estetice ale artiștilor înșiși care și-au impus propria viziunea despre lume, argumentând că aspirația către o viață frumoasă, trăită din plin pe acest pământ, este o alternativă mai bună decât viața de „dincolo” despre care vorbeau teologii și, de cele mai multe ori, filosofi.

Redactarea tratatelor debutează cu începutul Renașterii, cu Cennino Cennini, continuă cu Leon Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti, Antonio Averlino, Piero della Francesca, Luca Pacioli, Francesco di Giorgio Martini, Pomponius Gauricus, Leonardo da Vinci, Giorgio Vasari⁵⁵⁴. Lista e, firește, incompletă.

⁵⁵³ Cu toate că termenul „creație” este folosit pentru a desemna producerea noului în arta, în sens nominal, abia în secolul al XVII-lea, deci la începuturile modernității, găsim înțelesurile termenului în forme perifrastice în Renaștere începând cu Ficino și Alberti. Vezi Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, ed. cit., p. 352.

⁵⁵⁴ Vezi Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. III, ed. cit., pp. 90-92.

Vom exemplifica, cum arătam, contribuția tratatelor artiștilor la modelarea esteticii renaștentiste ca etapă distinctă în istoria acestui domeniu care ilustrează ideea unei estetici de dinaintea de estetică.

Cennino Cennini (1370–1440) este cel care redactează primul tratat de pictură al Renașterii⁵⁵⁵, într-o perioadă în care lumea europeană încă nu se întâlnește decisiv cu tradiția artistică și filosofică greco-latină. Suntem într-o perioadă de „tranziție”, în zorii Renașterii, fapt evidențiat de textul tratatului care se înscrie în tradiția medievală a ghidurilor practice de producere a artei – cum să produci, să amesteci și să folosești culorile, cum să pregătești materialele pe care pictezi, cum să folosești aurul și alte materiale, cum să lucrezi pe zid, care sunt tehnicile coloritului etc. –, dar care și anunță, concomitent, marile idei estetice ale Renașterii. În primul rând, faptul că pictura este „...un meșteșug care coboară din știință, care-și are obârșia într-însa și care se deprinde lucrând cu mâinile...”⁵⁵⁶, apoi ideea că pictura este o activitatea ce ține de fantezie, implică un proiect liber al minții și produce lumi posibile „...pentru a te îndeleptici cu ea (cu pictura n.n.) se cere să ai fantezie și iscusință în mâini, să găsești lucruri nemaivăzute (ascunse sub umbra celor din natură), și pe care să le înfățișezi apoi, cu ajutorul mâinilor, voind să dovedești că ceea ce nu există – este”⁵⁵⁷. În al treilea rând, anticiparea forței unificatoare a conceptului „desen” în cuvinte simple de genul „baza artei și *începutul tuturor* acestor lucrări făcute cu mâna, află că sunt desenul și culoarea”, în sfârșit, în al patrulea rând, Cennini intuiește, tot în cuvinte simple, conceptul central al esteticii renaștentiste „imitarea naturii”. „Fii cu luare aminte. Cea mai desăvârșită călăuză pe care o poți avea, ca și cea mai bună direcție pe care o poți urma spre poarta sărbătorească a desenului, este natura. Ea întrecere toate modelele și numai pe ea trebuie s-o urmezi cu înflăcărare, să te încrezi totdeauna în ea...”⁵⁵⁸

Leon Battista Alberti (1404–1472) a încarnat alături de Leonardo da Vinci modelul artistului teoretician și practician al Renașterii și, deopotrivă, pe cel al enciclopedistului plurivalent care realizează performanțe notabile în toate domeniile cunoașterii științifice și practicii artistice⁵⁵⁹. Alberti este primul enciclopedist care a unificat în activitatea sa creația artistică în toate domeniile artele plastice cu cercetări teoretice specifice fiecărui domeniu. Cele

⁵⁵⁵ Cennino Cennini, *Tratatul de pictură*, traducere, note și indice de N. Al. Toscani, prefață de Victor Ieronim Stoichiță, București, Editura Meridiane, 1977.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, pp. 35-36.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 36

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁵⁹ Vezi Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. III, ed. cit., care surprinde personalitatea enciclopedică a lui Alberti într-un capitol special, pp.129-158.

trei tratatele ale sale dedicate fiecărui mare domeniu al artelor vizuale, pictură, sculptură și arhitectură, cuprind, în esență, *toate* ideile estetice ale Renașterii fapt semnalat de Vasari însuși. „Leon Battista Alberti... a lăsat după el cărți, datorită cărora nici unul din artiștii de astăzi nu l-au putut întrece în ce privește scrisul, deși mulți la număr sunt cei care l-au întrecut în ce privește practica... Nu-i deci nici o mirare că vestitul Leon Battista Alberti este mai cunoscut prin scrierile decât prin lucrările sale manuale.”⁵⁶⁰

Ne vom opri, pentru câteva comentarii și interpretări, asupra tratatului *Despre pictură*, redactat în limba latină în 1436 și tradus tot de Alberti în toscană, pentru a fi citit și corectat de Brunelleschi căruia îi dedică și prefața ce specifică, între altele, intențiile și structura lucrării. „Vei vedea trei cărți. Cea dintâi cuprinde numai cunoștințe de matematică, izvorul din care natura dă naștere picturii, acelei frumoase și atât de nobile arte. Cartea a doua pune în mâna artistului arta însăși, distingându-i părțile ei componente și arătându-i tot ce trebuia. Cartea a treia îl instruește pe artist a-l face cum poate și trebuie să capete o îndemânare și o cunoaștere perfectă a întregii arte a picturii.”⁵⁶¹

Remarcăm, dintr-o simplă privire doar, sinteza pe care o face Alberti marilor teme și convingeri estetice ale Renașterii: natura este izvorul picturii; matematica este limbajul universal prin care natura se exprimă în artă; pictura este artă frumoasă și nobilă; arta este un întreg ce poate fi descompus, pentru a fi cunoscută, în părți componente; artiștii pot deprinde arta prin instrucție, cunoaștere și deprindere.

Ceea ce impresionează chiar de la primele pagini de lectură este actualitatea acestui tratat care seamănă, cel puțin în prima carte, cu un manual actual de educație vizuală care începe cu descrierea elementelor de limbaj plastic: punct, linie, suprafață, formă, volum, teoria figurilor geometrice, triunghiul vizual, dreptunghiul, teoria culorilor și nonculorilor, valoarea și valoarea etc. Trebuie spus că această abordare matematică, geometrică, a limbajului plastic ce debutează cu Alberi va fi continuată de Piero della Francesca și Leonardo da Vinci, devenind cu timpul un loc comun în Renaștere. Motivația acestei opțiuni o va surprinde tot Alberti. „Dar, va spune, poate, cineva: la ce folosește unui pictor atâta cercetare? Să fie convins, însă, orice pictor, că poate fi un maestru desăvârșit numai dacă înțelege bine proporțiile și legăturile suprafețelor, pe care prea puțini le cunosc.”⁵⁶² De reținut este și definiția *picturii-fereastră*, creație exclusivă a

⁵⁶⁰ Giorgio Vasari, *op. cit.*, pp. 452-453.

⁵⁶¹ Leon Battista Alberti, *Despre pictură*, traducere și note de George Lăzărescu, București, Editura Meridiane, 1969, p. 7.

⁵⁶² *Ibidem*, p. 20.

Renașterii, loc de întâlnire între perspectivism, iluzionism și reprezentationalism. „Pictura nu va fi altceva decât intersecția piramidei vizuale la o distanță dată, cu centrul fixat și cu luminile bine determinate într-o suprafață cu linii și culori, reprezentată cu artă.”⁵⁶³

Al doilea capitol al tratatului este la fel de emblematic pentru estetica renascentistă, întrucât acesta indică alianța privilegiată dintre artele plastice și frumos, fixează poziția ierarhică a picturii față de celelalte arte vizuale, stabilește funcțiile multiple ale picturii și identifică elemente expresive ale compoziției, prin apel la argumente extrem de familiare practicienilor artei care au învățat să folosească analize de limbaj plastic. Alberti posedă un simț viu al istoriei și vaste cunoștințe de istoria artei. Tratatul impresionează prin faptul că fiecare teză pe care o avansează Alberti este ilustrată cu fapte istorice, cu nume de filosofi, poeți, pictori, sculptori și arhitecți, personaje istorice celebre, împărați etc., dar și cu realizări artistice exemplare. Cultura lui enciclopedică este transformată astfel în argument, iar multe din observațiile sale sunt de o actualitate perpetuă. În ordinea ideilor expuse, acest capitol este extrem de dens, motiv pentru care vom cita doar acele pasaje ce ilustrează, deopotrivă, credințele estetice ale Renașterii, dar și actualitatea ideilor lui Alberti.

Pictura pentru Alberti „are în ea o putere divină”⁵⁶⁴ pentru că serviciile ei aduse umanității sunt unice și de neînlocuit. În termenii de astăzi, pictura produce un serviciu cultural, de neînlocuit, întregii umanități. Astfel, „mulțumită priceperii demne se admirat a artistului”, istoria trecută, cu momentele ei glorioase și cu figurile ei de seamă, este conservată în imagini făcând ca ceea ce e departe să ne fie aproape. Prin urmare, pictura are o funcție testimonială. Apoi, pictură prin fantezia artistului produce simboluri, adică imagini despre lumile nevăzute în care oamenii cred fără tăgadă: puteri supranaturale și în zei. În această calitate pictura mijlocește contactul cu o realitate profundă care nu se arată, dar care, prin talentul artistului, poate fi întrezărită și invocată prin ritualuri și alte forme cultice. De asemenea, pictura are, pentru sufletele curate, o funcție desfătătoare pentru că ea aduce un spor de frumusețe lucrurilor naturale. „... nu știu dacă poate fi ceva mai grațios și mai încântător realizat decât de pictură”⁵⁶⁵. În sfârșit, în concertul celorlalte arte vizuale, arhitectura și sculptura, pictura deține o supremație incontestabilă. „Nu vei găsi nici o artă care să nu privească pictura în așa fel încât oriunde există un aspect frumos să nu poți afirma că acolo s-a născut și pictura.”⁵⁶⁶ Toate aceste considerații se împlinesc în ideea că alianța

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 32.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, p. 33.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 34.

dintre pictură și frumos este indestructibilă, pentru că pictura este o imaginea a omului care se vede pe el însuși în această artă, așa cum Narcis, s-a îndrăgostit de sine privindu-și chipul în apă. „Obişnuiam să spun între prieteni... că Narcis, cel convertit în floare, a fost creatorul picturii; că atunci când pictura este socotită floarea oricărei arte, mitul lui Narcis este, fără îndoială, prezent. Ce credeți că ar fi pictura dacă nu reflectarea chipului cu artă a apei aceleia în care s-a oglindit el?”⁵⁶⁷ Mai mult decât atât! Artă și frumosul se întâlnesc împreună în trăirile și satisfacțiile sufletești intense comune atât artistului creator, cât și privitorului. „Deci această artă oferă o intensă voluptate celui care o exercită bine... dacă pictura este o atât de minunată și de veche podoabă a obiectelor, demnă de oameni liberi, plăcută învățaților și neînvățaților, tinerii studiosi trebuie să-i acorde multă atenție pentru satisfacția pe care le-o dă.”⁵⁶⁸

Cel de-al doilea capitol are în vedere, cum singur îl recomandă Alberti, problematica structurii interne a unei picturi, respectiv a raportului dintre unitatea de mesaj a operei și modul în care această unitate derivă din părțile ei componente. Fără să urmărim îndeaproape argumentația, trebuie spus că Alberti, luând drept criteriu natura, consideră că unitatea unei picturi poate fi descopunsă în trei elemente: desenul (circumscrierea în termenii lui Alberti), adică reprezentarea lucrurilor văzute și notarea fidelă a datelor din natură ce cad în raza vizuală, compoziția – „rațiunea de a picta îmbinând în pictură părțile lucrurilor văzute laolaltă... o parte din compoziție sunt corpurile, o parte din corpuri sunt membrele și o parte din membre suprafața”⁵⁶⁹ – și culoarea, „recepția luminilor”, cum am spune noi, valoarea și valorația, adică raportul dintre lumină și umbră, gradul de luminozitate sau întunecime a unei suprafețe sau a tonurilor în cazul culorii. Precum capitolul anterior și acest capitol este foarte dens și extrem de dificil de prezentat pe scurt.

Rezumând doar, filosofia artei pe care o promovează Alberti poate fi numită cu termenul de „naturalistă” în sensul că natura este termen prim, în vreme ce artele vizuale, pictura în cazul de față, ocupă o poziție secundară și derivată. Deseori natura se comportă ca un artist. „Natura însăși pare să se distreze pictând; priviți crăpăturile marmurii în forme de centauri sau de fețe de regi bărboși și cu plete bogate.”⁵⁷⁰

Subliniem faptul că prin „natură” nu trebuie să înțelegem ceva fizicist și reduționist așa cum am învățat la fizică, în școală. Conceptul științific de „natură” este un elaborat de secol

⁵⁶⁷ *Ibidem.*

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 40.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p. 46

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 39.

XVIII și aparține fizicii clasice, fiind impus definitiv culturii europene prin lucrările lui Isaac Newton. Să nu uităm că suntem în prima jumătate a secolului al XV-lea, când dominantă era viziunea panteistă despre ceea ce noi numim azi „natură”. Panteismul susține că Dumnezeu este prezent pretutindeni în creația sa. El se arată prin ceea ce nu este în esența sa, Spirit absolut, fiind însă recunoscut în perfecțiunea creației sale. Natura este guvernată de legile divine ce pot fi cunoscute doar de oamenii învățați care au studiat, în primul rând, științele matematice. Prin urmare, natura, ca nume al perfecțiunii, este o îmbinare armonioasă de elemente care-și corespund reciproc, iar pictorul trebuie continuu să fie atent la acest mod de a fi al naturii. „În compoziția de suprafețe se caută grația și frumusețea lucrurilor; pentru cine vrea să le respecte, calea cea mai potrivită de a afla, pentru mine, este aceea dovedită de natură, arătând în acest fel că natura, artista minunată a lucrurilor, știe să compună frumos suprafețele corpurilor...”⁵⁷¹

Capitolul al doilea ilustrează în întregime această poziție de prim ordin pe care o are natura în raport de cerințele compoziționale ale unei picturi. Totul trebuie învățat din natură, susține Alberti, dar în primul rând, proporțiile fixe existente în anumite părți ale corpului omenesc, apoi proporțiile ce se stabilesc în mișcare și, cel mai important lucru, modul în care se produce corelația expresivă trup-suflet. „Se cuvine, deci, ca pictorii să cunoască toate mișcările trupului, învățate de la natură, chiar dacă le va fi foarte greu; în plus, să imite și multiplele transformări ale sufletului.”⁵⁷²

Există un număr important de pagini ale tratatului lui Alberti în care autorul dezvoltă cu generozitate propriile observații privind anumite proporții pe care le-a cercetat de unul singur și pe care le transformă în criterii de judecată estetică pentru a analiza o varietate de picturi. Apoi, datele pentru ceea ce noi numim valoare în pictură, gradul de luminozitate a nărilor, sunt de asemenea notabile și, cum se știe, reținute de teoria artelor plastice. „Vreau să subliniez, pentru cei învățați, că înalta iscusință și artă constă în a ști să folosești albul și negrul, iar pentru a le folosi bine, trebuie să depui toată silința și răbdarea, pentru ca lumina și umbra să facă în așa fel ca lucrurile să iasă în relief.”⁵⁷³ Pe de altă parte, considerațiile sale asupra folosirii tonului culorilor au devenit memorabile, mai ales că exigența sa rămâne oricând valabilă: „Vreau ca unui desen bun să-i corespundă o compoziție bine colorată.”⁵⁷⁴

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 47.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 54.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 60.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 61.

Toate considerațiile teoretice și observațiile personale ale lui Alberti din cel de-al doilea capitol al tratatului *Despre pictură* vor fi sintetizate, la începutul celui de-al treilea capitol, într-o definiție a picturii figurative ce merită să fie reținută: „Meșteșugul pictorului trebuie să fie acesta: să descrie suprafețele oricărui corp cu linia și să le zugrăvească cu culoarea, pe orice întindere sau pe orice perete, astfel încât acestea să pară că ies în relief și că sunt foarte asemănătoare cu originalele înseși.”⁵⁷⁵

Capitolul al treilea propune, între alte elemente, și un profil intelectual și moral al artistului-cercetător, pe care Albetri îl dorește respectat și tratat de semeni, pentru calitățile pe care le posedă, ca un „zeu”. În opinia sa, generalizată apoi la scara întregii Renașteri, artistul trebuie să devină un simbol al excelenței umane, o personalitate înzestrată cu atribute creative, intelectuale și morale maxime. Astfel, artistul trebuie să-și exercite talentul „pentru grație, noblețe și laude, nu pentru bogăție”. El trebuie să fie „un om desăvârșit în toate și mai ales cult”; pictorul trebuie să aibă o ținută politicoasă și să inspire multă omenie și adaptabilitate; el trebuie să fie învățat în toate artele libere, dar mai ales să știe geometrie; pictorul trebuie să fie inventiv și „să fie familiarizat cu poezii, cu oratorii și ceilalți oameni ai culturii”, iar pentru a ajunge maestru, pictorul trebuie să cucerească arta treaptă cu treaptă, „prin silință, perseverență și studiu fără măsură” etc.⁵⁷⁶

Influența lui Alberti asupra patrimoniului de idei al Renașterii a fost uriașă. El a configurat, în aliniamentele lui fundamentale, modul de gândire și de cercetare specific esteticii artiștilor. Simplu spus, Alberti este creatorul paradigmei esteticii artiștilor care a propus, pentru prima dată în cultura europeană, o analiză științifică a procesului de creație artistică și înțelegere a artei în genere. Această paradigmă a fost continuu rafinată de cei care i-au urmat lui Alberti, într-un mod cu totul semnificativ de Leonadro da Vinci, până în zorii modernității, respectiv până la descoperirea facultății gustului și a valențelor explicative ale lui *sensus communis* de către filosofi englezi de secol XVIII, în frunte cu David Hume și cu celebrul său studiu *The Standard of Taste*.

În centrul acestei paradigme de cercetare, elaborate pe parcursul întregii Renașteri de către artiștii teoreticieni, se află o *estetică a demersului creativ centrată pe elaborarea unor principii și reguli ale creației artistice*.

Nucleul esteticii practicienilor artei este obiectul artistic focalizat de un fascicul complex de perspective de cercetare și analiză. Obiectul artistic ocupă, astfel, o poziție solară pentru că în

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 66.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, pp. 66-78.

funcție de modul în care este conceput se aliniază și celelalte concepte fundamentale ale esteticii artiștilor: natura ca model, imitația, asemănarea cu modelul, proporțiile, perspectiva, statutul artei și artistului etc. Pe scurt, artiștii Renașterii ne propun nouă, celor de azi, o ontologie a obiectului artistic.

Leonardo da Vinci (1452–1519), prin activitatea și opera sa enciclopedică, reprezintă simbolul omului renescentist care a transformat principiul de organizare mintală a lumii, *coincidentia oppositorum* enunțat de Nicolaus Cusanus, într-un mod de viață intelectuală și artistică. Leonardo da Vinci este posesorul acelei „minți sincretice” despre care spuneam că este pasionată să unifice, după principiul coexistenței organice, cele două universuri de reprezentări reciproc contradictorii: credință (religie, cunoaștere hermeneutică și simbolică, perfecționare lăuntrică etc.) și rațiune (cunoaștere științifică și experimentală, proiecte terestre de viață, căutarea legitimă a plăcerii, cultivarea rafinamentului artistic etc.), care ne permite să susținem că Renașterea este o perioadă istorică distinctă în dinamica conștiinței de sine europene.

Unificarea valorică a întregii tradiții greco-latine și creștine este realizată de Leonardo da Vinci în spiritul umaniștilor și, deopotrivă, a ideilor lui Alberti, pe care le-a condus la perfecțiune într-o configurație devenită „clasică” și emblematică pentru ceea ce înseamnă Renaștere. Leonardo este cel care articulează cel mai bine conștiința de sine a Renașterii prin ceea ce am putea numi „spirit științific”, noutatea supremă pe care o aduce această epocă culturală în raport cu tradiția. Prin „spirit științific” vom înțelege folosirea sistematică și metodică a atitudinii naturale a minții noastre de a explora realitatea plecând de la ea însăși, respectiv de la datele de observație ale simțurilor, prelucrate apoi prin calcul matematic și prin măsurători geometrice.

Pentru Leonardo a face știință înseamnă o întrebuintare sistematică și riguroasă a acestei atitudini naturale exploratorii. Căci, se știe, a fi om de știință nu înseamnă o profesie, ci un mod de întrebuintare a minții, a resurselor de cunoaștere a gândirii. Dar, atenție! Vorbim despre „spirit științific”, adică despre maniera de a gândi în *genul științei*, și nu despre „știință” ca domeniu autonom al culturii, care este, cum se știe, invenția exclusivă a Europei secolului al XVIII-lea.

„Spirit științific” înseamnă o manieră de explorare a realității plecând de la datele de observație prelucrate matematic. Pe scurt, „spiritul științific” implică prelucrarea cantitativă, prin aplicarea științelor matematice, la datele experienței. Dar ce anume caracterizează „spiritul științific” pe care-l antrenează Leonardo în explorările enciclopedice pe care le face? În primul rând, Leonardo cercetează „cum sunt făcute lucrurile” pentru a le înțelege mecanismele intrinseci

de funcționare. Prin urmare, întrebările lui sunt științifice, de tipul „cum?”, „în ce fel?”, „de ce așa și nu altfel?”, și nu întrebări filosofice de tipul: „ce este?”. Leonardo raportează natura la natură și nu la creatorul ei pentru că natura posedă, pentru omul Renașterii, atributele divinității: eternitate, plenitudine, perfecțiune și ordine. Religia lui Leonardo este, ca a tuturor artiștilor-cercetători, religia naturii⁵⁷⁷.

Pe de o parte, Leonardo crede că restabilește o comunicare cu natura, părăsită în vremurile „barbare”. Leonardo iubea natura similar iubirii creștinului pentru Dumnezeu. Întâlnirea cu natura are pentru el ceva din trăirea mistică a marilor pelerini și solitari. Natura îl umple de încântare și admirație, fiind perfecțiunea pe care, pur și simplu, o poți privi. Așa se explică, cum vom remarca, de ce ochiul, privirea, vederea sunt termenii cheie ai felului în care Leonardo înțelege cunoaștere. Natura, nume al lui Dumnezeu, este creatoare de opere. Ochiul reproduce în minte aceste opere ale naturii pe care pictorul le ia ca model, pentru a realiza cu mâinile replici ale operelor divine. „Ochiul prin care frumusețea Universului este oglindită în cei ce-l contemplă, e de cea mai mare înțâietate, încât cel ce s-ar învoi să-i piardă, s-ar lipsi de înfățișarea întregii opere a naturii... Prin mijlocirea ochilor, sufletul își reprezintă felurimea lucrurilor din natură... frumusețea lucrurilor constă în înfățișările lucrurilor, atât cele accidentale cât și cele naturale, răsfrânte în ochiul omenesc.”⁵⁷⁸

De reținut este că atitudinea de iubire față de natură este dublată de o perspectivă exploratorie, analitică, fundată pe convingerea că ea este autonomă, adică se conduce după o ordine proprie deterministă și cauzală, invariabilă în timp. Natura studiată astfel, dezvăluie o ordine de succesiune cauzală și temporală, ceva ce rămâne invariabil, în ciuda faptului că toate lucrurile se nasc și pier. Leonardo este convins de faptul că această ordine este de natură matematică și geometrică și că între lucruri există anumite raporturi constante, anumite proporții ce pot fi cunoscute prin cercetări sistematice. Privind permanent natura și experimentând-o în toate felurile, Leonardo a recompus *desenând* întreguri, dar plecând de la acele componente ce țin de structură și funcție. Procedura lui de analiză este, simplificând lucrurile, următoarea: într-o primă instanță, Leonardo identifică și determină observațional marile structuri pe care dorește să le studieze; apoi, aceste structuri sunt descompuse în componente din ce în ce mai mici până la

⁵⁷⁷ „Sufletul entuziast al Renașterii – observă Robert Lenoble – avea cu atât mai multă nevoie de natura-mumă cu cât încerca mai tenace să se dispenseze de Dumnezeu-Tatăl al creștinismului... Religia naturii se constituie, prin urmare, ca un *Ersatz* al religiei propriu-zise în declin. Natura însăși devine un *Ersatz* al dumnezeirii și îi preia, treptat, toate atributele.” Vezi Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, București, Editura Univers, 1980, p. 39.

⁵⁷⁸ Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, traducere de V. G. Paleolog, Editura Meridiane, București, 1971, p. 22

atingerea unei ultime diviziuni nedecompozabile, la entități simple și indivizibile; se ajunge, astfel, la ceea ce Leonardo numește „principii prime”. Aceasta este cunoscuta procedură a analizei: pleci de la întreg pentru a-l descompune analitic până ajungi la principii prime, la ceva nedecompozabil. Urmează, apoi, drumul invers al sintezei: se pleacă de la principii prime și se recompune în minte întregul, structural și funcțional. Restabilirea ordinii în care interacționează elementele permite și o serie de abordări cantitative, matematice, de tipul proporțiilor ori a măsurătorilor. Astfel, Leonardo, între atâtea altele, face trecerea la știința calitativistă de tip aristotelic, fundată pe esențe și propoziții de predicție, la propoziții de relație ce permit determinări cantitative și matematice.

Trebuie precizat însă, în acest context interpretativ, că Leonardo nu este ateu și nici agnostic. El nu neagă existența divinității pe care o asumă, în fond, ca ipoteză de fundal. Pentru Leonardo lucrurile sunt *deja* făcute, iar Dumnezeu nu schimbă ordinea lumii pentru că, lumea, creația sa, e perfectă. Pe această bază, Leonardo încercă să facă el însuși lucruri noi, având continuu în minte modelul în care lucrurile lumii sunt *deja* făcute. Acesta este, în fond, și conținutul „imitației”: să faci ceva *în genul* în care natura însăși a făcut de una singură. În acest context trebuie să plasăm și inițiativa experimentelor sale în multiple domenii, pentru că Leonardo era convins că natura trebuie „provocată” să se „arate” așa cum este. În rezumat, natura se arată doar celui care știe s-o privească și s-o provoace. Mai mult decât atât! Cunoașterea naturii este chiar și sursa imaginației creatoare, artistice⁵⁷⁹.

În consecință, privirea lui Leonardo asupra lumii este instrumentală, utilitară și practică, nu filosofică. Cercetezi natura ca să afli cum e deja făcută cu scopul de a face și tu, luând-o ca model, lucruri folositoare atât în ordine pragmatică, dar și artistică. Cunoașterea pe care o propune Leonardo este „tehnică”, dacă prin acest cuvânt înțelegem că a ști înseamnă a cunoaște mecanismele de funcționare a lucrurilor. Nu știi cu adevărat un lucru până nu îl re-construiești în minte ca un mecanism ordonat, rațional. Rațiunea în acest caz înseamnă calcul, mod de organizare, manieră ordonată de funcționare.

De reținut e că Leonardo nu propune o cunoaștere teoretică, conceptuală sintetizată în judecăți, raționamente și sisteme de enunțuri, într-un cuvânt, teorii. Cunoașterea științifică pentru

⁵⁷⁹ Vasari povestește un episod legat de împrejurările, destul de hazlii, în care Leonardo a fost pus în situația să picteze un scut într-o manieră în care presupusul dușman din față să fie înspăimântat: „În acest scop, Leonardo a adus, într-o încăpere în care nu pătrundea decât el, tot felul de șopârle, greieri, șerpi, fluturi, lăcuste, lilieci și alte asemenea jivine, care mai de care mai ciudate și luând și de la unele și de la altele câte ceva, a scos un monstru cumplit și înspăimântător...” Vezi Giorgio Vasari, *op. cit.*, vol. II, p. 9.

Leonardo e legată de imagine. În multe privințe, Leonardo face știință, precum Alberti, ca pictor. El cunoaște lucrurile, desenându-le. „Mijloc infailibil de investigare a realității și în același timp mijloc de abstractizare și armonizare a lucrurilor disparate, desenul său făurit de intelect iese din experiență și se întoarce în experiență. Desenul este pentru Leonardo un limbaj interior al cugetării și exterior al figurației, în același timp, operă artistică și instrument tehnic de cercetare științifică.”⁵⁸⁰

Cunoașterea științifică e, pentru Leonardo, în primul rând, fenomen de apariție, imagine, reprezentare. Cunoașterea prin cuvânt și concepte este ceva secundar, derivat. Omul are acces la cunoașterea lumii prin imagini desenate, pentru că mintea omenească funcționează ca o „oglină” – lucrurile lumii se răsfrâng în conștiința care „vede”. Imaginile sunt similare lucrurilor, sunt adevăratele lor. Ideea de asemănare este esențială în procesul de comparare a „lucrurilor *deja* făcute” și a „lucrurilor făcute de om”. Cele două ordini ale lumii, ordinea naturii și ordinea omului se întâlnesc prin asemănare. „Cunoașterea – imagine” propune oglindiri ale naturii, reprezentări ale modelului lumii. Cunoașterea este, astfel, intim legată de ceea ce e vizibil, observațional. Organul care cunoaște este „ochiul” și nu „inima” așa cum, urmându-l pe Aureliu Augustin, au susținut toți marii teologi creștini. Scopul cunoașterii nu este mântuirea, ci acțiunea eficientă de dominare a naturii, producerea de civilizație prin tehnologie, deopotrivă, de artă, opere artistice. Această cunoaștere poate fi predată, învățată și experimentată. Prin Leonardo, Renașterea produce o răsturnare a modului în care se realizează cunoașterea. Ea trece de la ceea ce e metafizic, pur și esențial, la pământesc, experimental și instrumental.

Cuvântul-cheie al acestui model de cunoaștere este experiența în cel puțin trei sensuri majore: de izvor al cunoașterii, criteriu de discriminare și ierarhizare între anumite tipuri de cunoștințe și, în sfârșit, metodă de verificare, de punere la probă și validare a cunoștințelor. „Se numește mecanică orice cunoștință izvorâtă din experiență, și științifică aceea care se naște și ea sfârșită în mintea omului; sunt pe jumătate mecanice cunoștințele care se nasc din știință și se isprăvesc în meșteșugul mâinilor. În ce mă privește, găsesc că sunt zadarnice și furnicare de greșeli acele științe care nu se trag din experiență, această mumă a oricărei certitudini, precum și cele care nu-și găsesc sfârșitul într-o experiență bine câștigată – cu alte cuvinte nici când obârșia lor, nici mijloacele, nici ținta lor nu trece prin vreunul dintre cele cinci simțuri.”⁵⁸¹

⁵⁸⁰ Gheorghe Ghițescu, *Leonardo da Vinci și civilizația imaginii*, cuvânt-înainte de Corneliu Baba, prefață de Adina Nanu, București, Editura Albatros, p. 86.

⁵⁸¹ Leonardo da Vinci, *op. cit.*, p. 27.

Remarcăm faptul simplu că Leonardo are o preferință exclusivă pentru „experiența externă” fundată pe datele simțurilor. Tot ce nu provine din această experiență externă și nu se întoarce la ea, generează dispute sterile care au doar aparența cunoașterii. Practica medievală a celebrelor dispute dintre teologii-filosofi, cunoscutele „turniri verbale”, sunt respinse de Leonardo, subliniind faptul elementar că „științificitatea” unei cunoașteri ține de ceea ce e intersubiectiv testabil. Prin urmare, cunoașterea științifică întrunește, în interiorul comunității oamenilor de știință, o unanimitate de vederi fondate pe evaluările obiective ale experiențelor externe la care cu toții avem acces. „Adevăratele științe sunt cele în care experiența a fost însușită prin simțuri și a închis astfel gura certăreților și nu hrănesc cu vise pe cei care cercetează și merg pas cu pas către adevăratele cunoștințe dintâi, așa cum se petrec în principiile matematicilor, în număr și măsură, adică în aritmetica și geometria ce se ocupă cu supremul adevăr al cantității discontinue și continue.”⁵⁸²

Prin *Tratatul de pictură* Leonardo aduce în prim-plan problema criteriilor adevărului în artă. Dacă arta este o formă de cunoaștere și produce adevăr, atunci cum distingem între adevărul (frumusețea) și falsul (urâtul) unei opere de artă? Leonardo nu insistă asupra acestei chesiuni considerând-o de la sine înțeleasă. Arta produce imagini ale naturii și omului și prin urmare criteriul este asemănarea cu modelul imitat, iar operația intelectuală implicată în acest proces de raportare a imaginii la original este compararea. Dacă o operă „imită” natura cu fidelitate, adică dacă „re-produce” structural datele ei matematice, atunci opera este frumoasă. Dar Leonardo nu se oprește asupra *mecanismelor de comparare*, probabil și având convingerea că ochiul are capacitatea de a distinge instantaneu asemănarea sau neasemănarea unei imagini cu obiectul ei. Numai că problema asemănării și neasemănării, cât și a criteriilor după care se face compararea este extrem de complexă și controversată. Ea e deschisă, cum se știe, de către Platon în dialogul *Parmenide* și reluată de Aristotel în *Metafizica* în celebrul argument al celui de-al treilea om, fără să se propună rezolvări consistente. Modelul și imaginea, originalul și copia, seamănă între ele în raport de ceva anume, de un criteriu ce aparține în comun entităților comparate. Or, găsirea acestui element comun este plină de aporii. Pe de altă parte, asemănarea și adecvarea la original a copiei, este totdeauna graduală. Albrecht Dürer cum vom remarca, redeschide această problemă propunând o soluție ingenioasă de rezolvare.

⁵⁸² *Ibidem*, p. 28.

„Spiritul științific” pe care-l încarnează Leonardo, ca emblemă a lumii renascentiste, are și o particularitate ce trebuie continuu luată în seamă. Acesta unifică, în aceeași conștiință a artistului-cercetător, cele trei valori cardinale transformate, la nivelul întregii umanități, în aspirații și direcții către care ne îndreptăm: adevărul, binele și frumosul. Spre deosebire de perioada modernă, postkantiană, a culturii europene care a trasat veritabile ziduri între domenii – preocupările științifice legate de adevăr au fost despărțite de investigațiile etice legate de bine și, în același timp, de cercetările estetice, legate de frumos – valorile cardinale în lumea Renașterii sunt într-un dialog continuu în interiorul „spiritului științific”. Convingerea lui Leonardo era că omul poate să-și edifice o viață bună și frumoasă, plină de bucurii și desfătări, doar prin cunoașterea adevărului și a transformării lui în principii de acțiune. Cunoașterea este instrumentul fericirii, desfătării și iubirii semenilor. Ignorantul nu poate avea nici o viață bună și nici una fericită.

Acestea sunt elementele ce dau conținut ideii de „spirit științific” promovat de Leonardo în întreaga sa operă științifică, tehnologică și artistică. Ele sunt, cum se spune astăzi, datele de fundal ale gândirii lui Leonardo, convingerile lui intime, ce pot fi transformate într-o grilă de lectură a celei mai importante lucrări aparținând esteticii artiștilor din întreaga Renaștere, respectiv *Tratatul despre pictură* a lui Leonardo, apărut postum în 1651.

Tratatul despre pictură este o lucrare revoluționară, cu o valoare epistemologică, filosofică și estetică ce o plasează în rândurile capodoperelor scrise ale Renașterii. Prin Leonardo, Renașterea afirmă că realitatea vizibilă, observațională, cea care poate fi detectată cu simțurile, este superioară celei invizibile care poate fi doar imaginată și gândită. Prin urmare, distincția dintre sensibil și inteligibil, dintre superioritatea inteligibilului asupra sensibilului, cea care a constituit nucleul dur al tradiției de inspirație platonice, a fost mult slăbită, iar în cercetarea naturii abandonată. Leonardo este cel care instituie definitiv supremația lui *Aici*. În același timp, lucrarea ilustrează din plin ideea că, în esență, *Weltanschauung*-ul renascentist este modelat de către artiști și nu de filosofi ori teologi. În sfârșit, *Tratatul despre pictură* inaugurează și o nouă tradiție în cultura europeană, tradiția modernă, care se fundează pe simțul văzului și nu pe cel al auzului. Cultura medievală a fost dominant, cum arătam, o cultură orală, îndatorată urechii. Iisus și-a propagat învățătura prin predici și nu prin texte scrise. Or, odată cu Leonardo, cultura orală intră în declin pentru a face loc culturii ochiului, chiar dacă Leonardo se referă strict la pictură și consideră că poezia și literatura sunt inferioare artelor vizuale. Exagerarea lui Leonardo nu

minimalizează observația lui profetică. „Ochiul, căruia i se zice fereastra sufletului, este calea cea mai de seamă prin care poate cineva să privească de-a dreptul, și din plin opera nesfârșită a Naturii. Urechea vine în al doilea rând; ea se înobilează ascultând poveștile lucrurilor pe care ochiul le-a văzut.”⁵⁸³

Axiomele pe care se sprijină întregul tratat formează un întreg coerent: pictura, în calitatea ei de artă liberală, este cea mai înaltă formă de cunoaștere științifică pentru că încorporează în ea științele matematice (geometria și aritmetica), științele experimentale (optica, biologia cu părțile ei componente, anatomia și fiziologia, fizica și chimia) și aplicațiile tehnologice aferente științei; pictura produce cunoaștere și adevăr cu valabilitate universală; izvorul acestei cunoașteri se află în procesul obiectiv al vederii naturale; ochiul deține o supremație cognitivă prin raportare la toate celelalte simțuri – auzul, mirosul, tactilul și gustul livrează o cunoaștere incertă; cunoașterea prin imagine este superioară cunoașterii prin cuvinte; pictura este superioară poeziei, dar și sculpturii; pictura se identifică cu știința și cunoașterea însăși, fiind obiect de adorație similar cu adorarea naturii divine. „Această știință se află în același raport cu divina natură ca și operele ei cu ale naturii însăși; iată pentru ce ne închinăm ei.”⁵⁸⁴

Riguros vorbind tratatul lui Leonardo nu este *doar* despre picură, ci despre știință și cunoaștere. Așa cum Newton, mai târziu cu aproape două secole, a identificat știința în genere cu fizica, tot astfel și Leonardo a identificat pictura cu știința în genere. Pictura nu este o știință, alături de celelalte forme de cunoaștere științifică: pictura este ȘTIINȚA.

Tratatul de pictură are opt părți. Prima parte, *Paragone* (în italiană, „comparare”) este un elaborat teoretic în care Leonardo fixează, în patruzeci de mici subcapitole, statutul ontologic și epistemologic al picturii, în calitatea de știință supremă, pe care o compară cu poezia și sculptura. Celelalte șapte capitole urmează modelul albertian de abordare a strategiilor de creație prin formularea de observații și generalizări ale experiențelor profesionale proprii sau preluate prin tradiție, cât și o serie de prescripții „tehnice” legate de teoria proporțiilor ori a perspectivei. Ne vom opri pentru câteva scurte comentarii la primul capitol pentru a sublinia importanța revoluționară a esteticii lui Leonardo în articularea conștiinței de sine științifice și artistice a Renașterii, urmărind logica internă a argumentației sale.

Paragone este un text emblematic pentru estetica renascentistă „clasică”, devoalând atât datele esențiale ale argumentelor care au transformat pictura și sculptura în arte liberale, cât și

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 17.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, p. 25.

modul de articulare a paradigmei științifice de abordare a demersului artistic. Leonardo își asumă, în mod explicit, rolul de teoretician al artei fiind convins că pictura a fost devalorizată social pentru că pictorii nu au pledat în propria cauză prin scris. „Dacă pictorii ar fi fost în stare să-și laude isprăvile lor prin scris... de bună seamă, cred eu, că n-ar avea pictura un nume atât de prost.”⁵⁸⁵

Argumentarea lui Leonardo, deși repetitivă tematic, este sistematică și poate fi lesne rezumată. Astfel, pictura este o formă de cunoaștere ce produce un adevăr universal, o activitate științifică pentru că ea derivă, susține Leonardo, din principii prime indubitabile și pe deplin asigurate. Aceste principii, ce-și au izvorul în minte, sunt comune geometriei euclidiene și posedă o recunoaștere universală: punctul, linia, suprafața, volumul etc. Cu ajutorul lor, experiența este sintetizată, ordonată și asimilată, în judecăți de cunoaștere pe care tot mintea le produce. Relația de cunoaștere se produce, așadar, în cercul minții, al conștiinței omenești, alcătuită din suflet, rațiune (Leonardo nu distinge între „suflet” și „rațiune”) și „ferestrele sufletului”, cele cinci simțuri producătoare de experiență. Doar unitatea dintre aceste „trude ale minții” (în italiană *discorso mentale*) cu experiența „cea fără de care nimic nu se poate dovedi ca cert” produce cunoaștere științifică.

Prin urmare, în funcție de experiența instituită drept criteriu al cunoașterii *certe*, Leonardo propune o ierarhie a cunoașterii. Pictura, cunoașterea prin imagine, este superioară cunoașterii prin cuvânt, similar relației dintre corpul real și umbra acestuia. „Pe când poezia își întemeiază exprimarea pe închipuirea unor litere, pictura se exprimă chiar în afara ochiului ce primește asemuirile ca și când ar fi fost reale...”⁵⁸⁶ Cunoașterea prin pictură este superioară poeziei pentru că ea produce un limbaj universal pe care-l înțeleg nu numai oamenii de pretutindeni, indiferent de limba pe care o vorbesc, ci chiar și animalele. Mai mult decât atât, pictura este oglinda naturii însăși, ea arată nemijlocit opera divinității, în vreme ce poezia lucrează cu vorbele și cuvintele făcute de oameni. Apoi, superioaritatea picturii se manifestă prin unicitatea ei. În vreme ce cărțile se multiplică, pictura rămâne „unică și nobilă și prin unicitatea ei aduce omagiu autorului; rămâne singură și niciodată nu dă naștere la copii cu aceeași valoare cu ea însăși”⁵⁸⁷. Spre deosebire de poet care-și folosește doar imaginația proprie pentru a crea, pictorul produce deopotrivă atât opere de imaginație, cât și de imitație a naturii nemărginite. Vederea nemijlocită este superioară

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, p.12.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p.13.

închipuirii și imaginației. Diversitatea lucrurilor văzute cu ochiul depășește cu mult puterea de imaginație a poetului. În ordine ontologică, faptele de observație, experiențele nemijlocite ce-și au izvorul în natură, sunt superioare asocierii cuvintelor și raționamentelor abstracte. Disputa dintre pictură și poezie se încheie în fraze antologice. „Toate lucrurile ce se află în cosmos prin esență, prezență sau ficțiune, pictorul le are mai întâi în minte, apoi le trece în mâini, iar acestea sunt într-adevăr în stare să alcătuiască o armonie îmbrățișată de văz cu însăși realitatea. Pictura slujește unui înțeles mai înalt decât poezia și e în stare să redea cu mai mult adevăr decât poetul înfățișările operelor din natură; mai multă demnitatea au operele naturii decât cuvintele, opere ale omului; între operele omului și acelea ale naturii se află tot atâta îndepărtare cât este de la om la Dumnezeu.”⁵⁸⁸

De asemenea, pictura este superioară poeziei pentru că obiectul ei de exercițiu este similar cu al filosofiei naturale. Pictura e filosofie, susține Leonardo, pentru că și ea are ca obiect natura în mișcare și transformare. Dar, pictura este superioară și filosofiei pentru că ea are o legătură intimă cu natura prin intermediul ochiului care deține, prin raportare la celelalte simțuri, o supremație cognitivă pentru că el se înșală cel mai puțin. Datorită acestei nemijlociri a văzului „pictura e știință și fiică legitimă a naturii, pentru că toate cele văzute sunt născute din natură, de unde se trage pictura. O vom numi deci, pe bună dreptate, nepoata naturii și înrudită cu Dumnezeu”⁵⁸⁹. Identitatea de obiect dintre pictură și filozofia naturală – natura în mișcare și transformare – arată că Leonardo era un bun cunoscător al filosofiei lui Aristotel, în mod special al lucrării *Fizica*, în curpînsul căreia Stagiritul a propus cea mai complexă viziune a Antichității asupra lumii naturale, folosindu-se de concepte precum: principii prime, materie, formă, privațiune de formă, cauză, schimbare, mișcare, loc, vid, timp, etc., concepte la care Leonardo, *în calitate de pictor*, face dese referiri. Probabil că această realitate compusă – obiectul picturii este comun cu cel al filosofiei naturale – i-a inspirat lui Paul Valéry celebrele fraze: „Leonardo e un pictor; *afirm că pictura e filosofia lui*. Într-adevăr, o spune el singur; iar el vorbește de pictură cum se vorbește de filosofie: adică raportează totul la aceasta. El își face despre această artă (ce pare, față de gândire, atât de particulară și incapabilă să satisfacă întreaga inteligență) o idee nemăsurată; o consideră ca pe un ultim scop al strădaniilor unui spirit universal.”⁵⁹⁰

⁵⁸⁸ *Ibidem*, pp.14-15.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p.15.

⁵⁹⁰ Paul Valéry, *Leonardo și filosofii*, 1929, (Scrisoare lui Léo Ferrero) în vol. *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*, ediția a II-a revizuită, traducere și adnotări de Șerban Foarță, Pitești, Editura Paralela 45, 2002, p. 86.

Leonardo argumentează cu aceeași consecvență nu numai superioritatea picturii asupra poeziei, ci și asupra muzicii și sculpturii. Spremația cognitivă a vederii față de auz și a experienței senzoriale față de imaginație este invocată și în cazul muzicii, inferioară picturii și din perspectiva duratei în timp. „Pictura întrece muzica și domnește asupra ei pentru că ea nu piere de îndată ce se naște precum nefericita muzică.”⁵⁹¹ În schimb, argumentarea suremației picturii față de sculptură l-a pus pe Leonardo în dificultate, întrucât ceea ce se spune despre pictură, faptul că este o știință fundată pe văz și experiență, trebuie să se spună și despre sculptură. Cu toate acestea, Leonardo susține că „sculptura nu este o știință, ci un meșteșug foarte mecanic, deoarece trupește îl face să asude pe cel care o îndeplinește”⁵⁹².

Remarcăm felul în care și Leonardo împărtășește prejudecata tradițională care deosebea, după criteriul efortului fizic, între artele liberale și artele mecanice. Cu toate acestea, Leonardo trebuie să conceadă că și sculptura este artă liberală. „Între sculptură și pictură nu găsesc altă deosebire, în afară de aceea că sculptorul își duce până la capăt opera cu o mai mare oboseală trupească decât pictura.”⁵⁹³ În multe privințe, Leonardo trebuie să se contrazică pe sine pentru că atributele esențiale ale picturii aparțin și sculpturii. Conștient de acest fapt, Leonardo invocă chiar experiența personală de sculptor. „M-am îndeletnicit nu mai puțin cu sculptura decât cu pictura; făcând și un și alta deopotrivă, cred că pot hotărî care este superioară și la care dintre ele este mai greu de lucrat și care este mai desăvârșită.”⁵⁹⁴ Firește că invocarea unei experiențe proprii nu ține loc de argument. Inventivitatea argumentativă a lui Leonardo – faptul că pictorul are la îndemână „zece feluri de a-și duce opera la bun sfârșit”, faptul că pictorul utilizează lumina și culoarea ori că mesajul picturii este mai adânc etc. – nu a convins lumea artistică renascentistă, fapt care i-a adus critici acerbe din partea multor sculptori, inclusiv din partea lui Michelangelo. În mod special, următoarea frază a lui Leonardo a fost continuu contestată: „Pictura e de mai multă judecată, mai mare meșteșug și mai mare minunăție decât sculptura, pentru că ea cere ca mintea pictorului să pătrundă în însăși esența naturii și să devină tălmaci între natură și artă, discutând cu ea pricinile imaginilor ei, izvorâte din legitatea ei, precum și despre chipul în care asemănarea obiectelor înconjurătoare concordă cu adevăratele imagini din pupila ochiului.”⁵⁹⁵ Nu vom insista asupra acestui episod, în jurul căruia, datorită potențialului publicistic, încă mai curge

⁵⁹¹ Leonardo da Vinci, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁹² *Ibidem*, p. 29.

⁵⁹³ *Ibidem*.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 30.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, p. 33.

multă cerneală⁵⁹⁶, pentru că dezbateră este, din perspectiva esteticii, sterilă sub aspect teoretic. Cert este că estetica lui Leonardo oferă „trăsăturile principale ale esteticii Renașterii. Ea este un elogiu adus frumuseților naturii, căreia rațiunea omenească îi adaugă valori noi”⁵⁹⁷.

Privit din perspectiva propriei noastre paradigme de înțelegere a artei, frumoului și trăirii estetice, tratatul lui Leonardo este plin de inexactități științifice, prejudecăți culturale și filosofice. Teoria asupra ochiului și văzului, piesa cea mai importantă a argumentației tratatului, este reducătoare pentru că Leonardo se concentrează doar pe aspectele legate de privirea naturală, făcând totală abstracție de privirea culturală. Cu alte cuvinte, ochiul nostru funcționează ca o lentilă deformată, în sensul că noi vedem lucrurile în funcție de ceea ce noi înșine punem în ele. Actul privirii este un act de interpretare extrem de complex, ce poate fi cunoscut doar de pe platforma unei gândiri reflexive⁵⁹⁸. Pe scurt, Leonardo nu intuiește câte aporii ascunde gândirea naturală pe care el o consideră „divină” și pe deplin asigurată din punct de vedere științific. Criticile ar putea continua, firește, și în alte direcții. Dar nu acest fapt este important pentru abordarea de față care și-a propus să *înțeleagă* epoca Renașterii plecând de la ea însăși și să surprindă prin argumente teoretice modul de articulare a paradigmelor estetice cât și mecanismele de trecere de la o paradigmă estetică la alta.

Tratatul despre pictură a lui Leonardo rezumă, cum arătăm, imaginea despre sine a Renașterii și în această calitate el se instituie ca unul dintre cele mai importante documente de epocă. Nimeni nu poate înțelege *din interior* această epocă fără să citească și să mediteze pe marginea tratatului lui Leonardo. Pe de altă parte, valoarea acestui tratat este sistematică, nu doar istorică, atât pentru practicianul artei, pentru artist, cât și pentru teoretician, fie el istoric al artei sau filosof. Demersul artistic al oricărui pictor figurativ, de pildă, se poate îmbumătăți substanțial urmându-l pe Leonardo, în vreme ce teoreticianul găsește aici datele fundamentale ale paradigmei științifice de analiză a artei. Nu am greși dacă am susține că paradigma analitică de înțelegere și abordare a fenomenului artistic datorează extrem de mult „spiritului științific” – sinteză între

⁵⁹⁶ Vezi și lucrarea recentă ce propune o evaluare „finală” a acestei dispute pictură vs. sculptură, inclusiv prin apel la un excepțional material iconografic, Jonathan Jones, *The Lost Battles. Leonardo, Michelangelo and the artistic duel that defined The Renaissance*, Alfred A. Knopf, New York, 2012.

⁵⁹⁷ Gheorghe Ghițescu, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁹⁸ „Prelucrarea vizualului de către creier și minte conduce la o modelizare a datelor externe al cărui rezultat corespunde unui obiect fără a fi totuși replica lui exactă... Imaginea, odată cu abordarea științifică a văzului, este determinată așadar deja ca presupunând totodată asemănare și neasemănare, un Același și un Altul.” (Cf. Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia imaginii*, traducere de Muguraș Constantinescu, îngrijire și postfață de Sorin Alexandrescu, Iași, Editura Polirom, 2004, pp. 23-24)

matematică și experiență – propus și cultivat de Leonardo într-un mod exemplar pentru întreaga cultură europeană modernă.

Albrecht Dürer (1471– 1528), prin personalitatea sa enciclopedică, similară la nivelul curiozității, preocupărilor și realizărilor sale artistice și teoretice cu Leonardo, ilustrează în spațiul culturii germane, dominată de protestantism, ideea că Renașterea este un fenomen general european, chiar dacă centralitatea artistică a Italiei, prin exemplul orașelor-muzeu, Florența, Veneția, Roma etc. nu poate fi negată. „Italia și Nordul, secolul al XV-lea medieval și secolul al XVI-lea modern, goticul și Renașterea, talent spontan și natură reflexivă, cunoaștere și experiență, instinct artistic și supunere deliberată față de regulile geometriei și opticii, artist și gânditor, pictor și scriitor, tehnician și estetician – iată elementele disparate care s-au combinat în persoana lui Dürer.”⁵⁹⁹

Dacă enciclopedismul preocupărilor îl apropie de Leonardo, tipul de personalitate a lui Dürer are mai degrabă elemente comune venite pe linia lui Aureliu Augustin, în sensul că vorbește despre artă din interiorul credinței și, totodată, anticipându-l pe Descartes, vorbește continuu despre sine și despre propriile experiențe de viață și artistice. Pe de altă parte, Dürer este primul teoretician al Renașterii care promovează consecvent eul artistic, individualitatea proprie: își datează și semnează lucrările, iar viziunea sa teoretică este redactată, într-un stil sobru și clar, la persoana întâi. Dürer își asumă germanitatea sa și lucrează nu doar în folosul său ci, ținând cont de „fîrea germanilor”, așa cum mărturisește de mai multe ori, pentru comunitatea în care s-a născut. Legând arta de moralitate și de naționalitate, Dürer are fața îndreptată mai degrabă către viitor, către modernitate, de vreme ce tradiția greco-latină este văzută doar ca instrument ce te ajută să parcurgi un drum propriu atât în viață, cât și în artă. În sfârșit, Dürer a fost o personalitate interculturală. A călătorit în Italia cu scopul de a-și desăvârși tehnica artistică și de a învăța abordarea științifică a artei de la marii artiști inovatori italieni. A vizitat mai multe curți princiare europene și a călătorit în Țările de Jos. A fost la curent cu toate ideile estetice care circulau în epocă, fiind atras mai ales de teoria perspectivei, așa cum o teoretiza Luca Pacioli, și a proporțiilor a lui Vitruviu, conducându-le însă într-o direcție proprie, în acord cu experiența sa individuală de artist și teoretician al artei, cu datele personalității sale omenești și artistice⁶⁰⁰.

⁵⁹⁹ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. III, ed. cit., p. 376.

⁶⁰⁰ *Vezi Introduction by Alfred Werner*, în vol. *The Writings of Albrecht Dürer*, Philosophical Library, New York, 1958, pp. IX – XVII.

Opera sa artistică, pictură, gravură, desen, a fost dublată de preocupări teoretice dominate de înțelegerea proporțiilor corpului uman, a perspectivei matematice și a legăturii acesteia cu mesajul artistic, precum și cu cercetări nemijlocite asupra naturii⁶⁰¹. A publicat în viață doar o parte dintre proiectele sale teoretice enciclopedice, între care și un tratat despre măsurători. A plecat din viață lăsând o serie de manuscrise cu valoroase idei estetice tipice pentru lumea Renașterii, dar și cu observații perene asupra artei și frumosului.

Dürer tematizează arta și frumosul, cum spuneam, din interiorul credinței creștine catolice, dar și protestante. Ideea creaționistă, lumea este făcută de Dumnezeu, sinteză a tuturor atributelor maxime, frumusește, bunătate, cunoaștere etc., dimpreună cu ideea de grație divină, de factură protestantă, fac parte din lumea datelor de fundal ale gândirii lui Dürer pe care le găsim prezente și în viziunea sa estetică. Dürer, precum Augustin altădată, își asumă credința ca fundament pentru cunoașterea naturii, opera perfectă prin care Dumnezeu arată oamenilor fațetele adevăratei frumuseți. Prin urmare, fundamentele cunoașterii estetice se află în opera divinității pe care artistul trebuie s-o ia drept sursă de cunoaștere a adevărului, izvor de inspirație și scop al creației artistice.

Drumul pe care-l recomandă Dürer artiștilor este de la cunoaștere la creație artistică. Doar cel care cunoaște adevărul este în măsură, prin talentul său, să producă opere asemănătoare cu operele lui Dumnezeu. Adevărul și cunoașterea științifică premerg activitatea de creație artistică. „Fără o știință adevărată, oare cine ar putea să ne lămurească asupra frumuseții? Căci socot că nu există nici un om, care să poată cuprinde cu mintea frumusețea supremă ce se află în cea mai mărunță creatură în viață, ca să nu mai vorbesc despre om, care este o făptură osebită a lui Dumnezeu... Sunt de acord că cineva poate să gândească și să facă un tablou mai frumos și poate să facă și să înțeleagă temeiurile frumuseții mai bine ca un altul. Însă niciodată în asemenea măsură, încât să nu găsească ceva și mai frumos. Căci pentru asemenea operă minea omului nu e de ajuns. Doar Dumnezeu singur cunoaște așa ceva, iar acela căruia îi va dezvălui taina va ști și el de asemenea. Singur adevărul arată care ar putea fi cea mai frumoasă înfățișare și proporție a omului, și nu alta.”⁶⁰²

⁶⁰¹ Cunoscuta gravură în lemn *Desenator desenând un portret* reprezintă o ilustrație a felul în care complexa teorie a perspectivei poate fi realizată într-o *pictură-fereastră*. Dürer, deseori, lasă imaginile să vorbească convins, ca și Leonardo, că forța acestora are un mai mare impact emoțional decât orice cuvinte și raționamente valide.

⁶⁰² Albrecht Dürer, *Tratatul despre proporții*, în vol. *Hrana ucenicului pictor*; antologie, introducere și note de Adina Nanu, în românește de Nicolaie Reiter, București, Editura Meridiane, 1970, p. 145.

Așa se explică de ce Dürer își suspendă judecata în ceea ce privește definiția Frumosului, preferând să vorbească despre „frumusețe” ca proprietate a lucrurilor create de către Dumnezeu. „Ce este frumusețea eu nu știu, deși ea este o însușire a multor lucruri.”⁶⁰³ „Etalonul” acestei frumuseți este firește omul, scopul creației divine. Prin urmare, discuția despre Frumosul în genere este abandonată în favoarea „frumuseții” și a etalonului acesteia, ființa omenească. Dar cum putem determina acest etalon? Dürer, consecvent cu sine, își suspendă și aici judecata, pe motiv că Dumnezeu nu a mărturisit nimănui care este etalonul frumuseții omului. De aici trebuința unor cercetări proprii. Ceea ce avem noi la dispoziție sunt opiniile omenești despre frumusețe unele mai îndreptățite, altele mai puțin îndreptățite. „Căci cercetezi adesea două sute sau trei sute de oameni fără să găsești decât una sau două părți frumoase, ca să poate fi folosite... Căci din multe lucruri frumoase se adună frumusețea, în același fel cum și mierea este strânsă de la mai multe flori.”⁶⁰⁴ Aceste opinii își au izvorul în vedere, organul nostru cognitiv cel mai de preț – influența lui Leonardo este evidentă –, dar și în cunoașterea noastră omenească legată de știința proporțiilor și a transpunerii acesteia în practici de viață și practici artistice.

A vorbi despre frumusețe în mod convingător implică, așadar, cunoaștere, știință. „Arta picturii nu poate fi judecată cum trebuie decât de către aceia, care ei înșiși sunt pictori buni. Însă celorlalți le este ascunsă, ca o limbă străină.”⁶⁰⁵ Frumusețea poate fi „calculată” și descifrată prin intermediul proporțiilor și a tipului de demers creativ. Or, arată Dürer, din păcate știința marilor maeștri ai trecutului picturii a fost pierdută ori distrusă de „dușmanii artei care disprețuiesc aceste lucruri”. Plecând de la această realitate tristă, Dürer își propune să facă publice propriile cercetări și să scoată la lumina zilei „tot ceea ce știu și asta de dragul tinerilor iscusiți care iubesc arta mai presus decât aurul și argintul”⁶⁰⁶.

Trebuie spus clar că asemănarea de viziunea estetică pe care o putem stabili între Leonardo și Dürer nu trebuie judecată simplist și epigonal. Dürer nu este un epigon al lui Leonardo, chiar dacă și el împărtășește paradigma științifică de cercetare a artei, în mod special modelul de investigare riguroasă a demersului artistic, desăvârșit de Leonardo în *Tratatul despre pictură*. Dürer vorbește plecând de la experiențele sale artistice și de reflecție și o face chiar mai prudent decât Leonardo. Mai mult decât atât, Dürer avansează un punct de vedere relativist asupra cercetării subliniind, de multe ori, că există în orice problemă mai multe opinii uneori la

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 100.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ *Ibidem*, p. 98.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 99.

fel de îndreptățite, îndemnându-i pe cititorii lui să judece singuri cu mintea lor o problemă sau alta. „Căci singură mintea mea nu e destulă ca să pătrundă o artă atât de mare, de întinsă și de nesfârșită cum este cea a picturii bune.”⁶⁰⁷

„Problema picturii bune” este o preocupare teoretică centrală a lui Dürer, în condițiile în care „binele este sinonim cu „frumosul” în accepția comună a epocii. „Numesc aici «frumos» cu sensul pe care unuia îl dau «binelui»: deci ceea ce toată lumea prețuiește că e bine să socotim și noi că este bine.”⁶⁰⁸ Prin urmare, Dürer este interesat să stabilească criteriile după care noi putem stabili că o pictură este frumoasă sau nu (în termeni sinonimi dacă este „bună” sau „adevărată”, adică adecvată, conformă cu modelul). Leonardo, cum arătam, a deschis această problemă și a lăsat-o nerezolvată. Este meritul lui Dürer de a fi preluat-o și de a oferi o soluție pe care o vom recompune în termeni proprii, dar urmărind, firește, înlănțuirea ideilor lui Dürer.

Soluția propusă de Dürer ar putea fi rezultatul următorului raționament: pentru a spune că o pictură este „frumoasă” trebuie să știi mai înainte ce înseamnă frumusețea, ceea ce nu e posibil pentru că izvorul ei prim este Dumnezeu, iar întreaga noastră cunoaștere este omenescă. Ce știm noi? Că natura este opera lui Dumnezeu și că, în această calitate, ea e frumoasă. Frumusețea este o proprietate generală a lucrurilor. Toate lucrurile, în calitatea lor de creații divine, posedă, în grade diferite, frumusețe. Omul este standardul, modelul, etalonul frumuseții, el fiind scopul creației. Omul trebuie, așadar, luat ca etalon al frumuseții, pentru că divinitatea însăși a produs această ierarhie prin opera creației. Dar cum trebuie luat omul ca etalon al frumuseții? Dürer răspunde, firește, ca un pictor: plecând de la practicile artistice, de la ceea ce fac și spun artiștii, în calitatea lor de plăsmuitori de imagini frumoase ale operelor naturii.

Elementul care le unifică pe toate la un loc – lucrurile naturale frumoase și operele omenești frumoase – este proporția, adică existența unor anumite tipuri de raporturi numerice dintre parte și întreg. Ele sunt prezente în întreaga opera a naturii și se împlinesc, în ordinea perfecțiunii, în corpul omenesc. Prin urmare, proporțiile *naturale* ale corpului omenesc trebuie studiate și luate apoi ca etalon al stabilirii și măsurării celorlalte proporții din natură și din artă. În consecință, cercetăm corpul omenesc, îl investim cu etalon al frumuseții și în funcție de acest etalon, stabilim și gradele de frumusețe ale corpurilor naturale și a artefactelor, a operelor de artă. Așadar, proporția este o măsură a frumuseții. Numai că problematica etalanoului însuși este controversată. Noi avem atâtea proporții câte au stabilit oamenii care se pricep, artiștii. Nimeni nu

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 89.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 100.

știe ce e frumusețea omenească în sine, motiv pentru care Dürer subliniază continuu că ceea ce se spune despre ea este doar o opinie proprie ce trebuie urmată dacă nu avem o opinie mai bună ca a lui. Prin urmare, trebuie să întreprindem o cercetare colectivă și să extragem împreună datele etalonului. Stabilirea lui nu este arbitrară, ci este contextuală și consensuală, iar fiecare pictor trebuie să-și facă publice propriile cercetări științifice asupra frumuseții care se exprimă matematic.

Dürer, așadar, propune un criteriu obiectiv de evaluare a frumuseții, proporțiile ființei umane, criteriu care la rândul său trebuie cercetat și obiectivat în practici artistice și, la fel de important, în practici teoretice ce se rafinează de la o generație la alta. Remarcăm faptul că, prin raportare la Leonardo, Dürer aduce un spor de înțeles asupra conceptului „frumusețe” și a modului în care el trebuie gândit în alianță cu arta figurativă. Asemănarea originalului cu copia are sens pentru că proporția este comună atât elementului comparat, cât și modului în care este creată imaginea lui, iar etalonul care face posibil acest proces de înțelegere este corpul uman, model al perfecțiunii și frumuseții pe pământ. Ceea ce Protagoras rostea enigmatic în enunțul aforistic, „Omul e măsura tuturor lucrurilor” a primit prin Dürer, acest pictor filosof, un plus de viziune și aplicabilitate.

4. Teorii ale artei și frumosului în lumea Renașterii

Setea de unitate și încercarea de sinteză a două lumi reciproc contradictorii, lumea valorilor păgâne și lumea valorilor creștine, caracteristica fundamentală a *Weltanschauung*-ului renescentist, este poate cea mai evident ilustrată în teoriile despre artă și frumos ale acestei lumi, teorii care încercau să armonizeze o serie întreagă de dileme producătoare de „disonanță cognitivă”. Toate lucrările de sinteză subliniază faptul că în Renaștere există un amalgam de idei antice și medievale amestecate într-un creuzet ideatic din care au apărut idei noi în haine vechi sau au fost perpetuate idei vechi în haine lingvistice noi. În ciuda acestui fapt, Renașterea este aceea ca a creat modelul culturii europene actuale și, deopotrivă dinamica istorică a ceea ce Harold Bloom numea inspirat, pentru creația artistică, „canonul occidental”. Acest model, pe care-l trăim cu toții în mod cotidian, face din *tradiția continuu revizuită* un mod de viață ce constă în producerea noului în toate domeniile culturii și adoptarea unei atitudini de continuă confruntare cu vechiul. Toți cercetătorii acestei perioade susțin, cu argumente irefutabile, că excepționala capacitate de producere a noului, în primul rând, de creație artistică, a fost atât de bogată și intensă, încât a depășit cu mult posibilitățile de prelucrare teoretică și de înțelegere a

omului renescentist. Cert este că Renașterea reprezintă pentru noi, cei de azi, exemplul paradigmatic în care continuitatea culturii europene se fundează pe multiple fracturi și rupturi istorice.

Efortul istoric de unificare despre care vorbim, imposibil de realizat până la capăt, a produs germenii unei *noi tradiții estetice* pe care a desăvârșit-o modernitatea și postmodernitatea actuală. Termenii-cheie ai acestei noi tradiții, produs al Renașterii, sunt: noutate și originalitate, afirmarea liberă a subiectivității și individualității artistului, expresivitate personală și cunoaștere prin intermediul artei. *Nouă tradiție estetică* instituită de Renaștere a unificat arta cu frumosul prin aspirația către o „viață frumoasă” și, în mod riguros, prin intermediul teoriei desenului. Axioma de construcție a acestei noi tradiții poate fi rezumată simplu: *frumosul produce arta sau, inversând termenii, scopul artei este să producă frumosul în opere*. În alți termeni, ceea ce distinge un obiect artistic de orice alt obiect ține de faptul că acesta e înzestrat cu frumusețe. Toate celelalte considerente legate de utilitate și funcționalitate sunt plasate în plan secund. Astfel, frumosul metafizic este, metaforic vorbind, coborât din ceruri pentru a se unifica cu lucrurile sensibile, în mod privilegiat, cu obiectele ce exercită asupra noastră o seducție emoțională și pe care le numim, sub afectul acestei presiuni psihologice, „obiecte artistice”. Frumosul inteligibil devine astfel, prin subiectivizare, un banal predicat ce califică lumea obiectelor și a faptelor omenești, fiind exprimat deseori în mult prea pământeana expresie „Îmi place!” Pe scurt, „estetica inteligibilului”, fundată pe ideea că „Frumosul” este un nume al divinității, este substituită de „estetica sensibilului”, în care „frumusețea” devine un atribut al obiectelor ce cad sub simțurile noastre.

Acestea sunt justificările pentru care teoriile asupra artei și frumosului stau acum împreună pentru că ele sunt, începând cu Renaștere, realități ce aparțin aceleași lumi mundane. Arta și frumosul vor fi gândite de acum încolo, în întreaga cultură europeană, solidar, chiar dacă expresiile „frumos” și „frumusețe” dobândesc în contextele obișnuite de viață o extensie și o aplicație universală – faptele morale, obiectele naturale ori artefactele de toate genurile sunt și ele certificate tot cu determinații de tipul „frumos” și „frumusețe”. Mai mult decât atât, deosebirea dintre arte și marile teorii se realizează după modul în care este realizat frumosul în obiecte denumite „opere de artă”. Frumosul, predicatul logic „frumos”, este instanțiat într-un *criteriu de analiză* a artelor și, deopotrivă, de *evaluare a realizărilor artistice*, iar teoriile asupra artei sunt firește și teorii asupra frumosului. Arta și frumosul se mișcă, prin urmare, pe o traiectorie comună

circumscrișă de sfera conceptului, numit mai târziu de abatele Batteux și impus de Kant: „arte frumoase”, concept opus celui de „arte mecanice”.

Este limpede, așa cum am arătat, că noutatea majoră pe care o aduce Renașterea în estetică este paradigma științifică de cercetare a demersului artistic și a naturii artei în raport de celelalte domenii ale culturii. Această paradigmă este, se știe, fixată de pictorii teoreticieni și asumată exemplar de Leonardo da Vinci. „Cei ce se îndeletnicesc cu pictura ca știință și cu adevăratele ei principii, se întreabă mai întâi ce este un corp care aruncă o umbră, ce este o umbră primă și ce e umbra derivată, ce înseamnă lumină, întuneric, strălucire, culoare, trupul omenesc, trăsături, priveliști îndepărtate sau apropiate, mișcarea și odihna – toate lucrurile care se înțeleg prin minte și nicidecum prin munca mâinilor. Aceasta este știința picturii, care rămâne însă în mintea celor care o gândesc, urmând apoi nașterea operei prin munca mâinilor, lucru mai de preț decât gândirea ei sau decât știința pregătitoare”⁶⁰⁹.

Forța de unificare a acestei paradigme de cercetare a artei și frumosului a fost atât puternică, încât toate dezbaterile în care au fost implicate personalitățile reprezentative ale Renașterii, indiferent că au fost filosofi, umaniști ori artiști-teoreticieni, au loc în *interiorul* acestui model de înțelegere a faptelor emoționale ale omului. În acest patern științific sunt unificate, *dilematic*, cele două viziuni divergente ale înțelegerii artei și frumosului datorate tradiției, viziunea productivă a greco-latinității cu viziunea creaționistă *ex nihilo*, tipică învățăturii creștine, respectiv aspirația către instituirea de sisteme de reguli, dar pe fondul recunoașterii talentului, a înzestrărilor native și spontaneității creatoare. Cum știm, grecii și latinii concepeau arta pe linia meșteșugului, a producerii pe bază de reguli, în vreme ce tradiția creștină a instituit ideea de creație *ex nihilo*, după modelul creației divine, dar, *restrânsă* la „arta sacră”, ce face legătura dintre sufletul credinciosului și Dumnezeu. Să nu uităm că Dumnezeu îi dăruise har divin lui Bețalelel ori Oholiab, „cu înțelepciune și iscusință întru a ști să facă tot felul de lucruri pentru locașul cel sfânt” (Ieșirea, 36.1). Or, Renașterea, a generalizat această capacitate divină de a crea obiecte de cult și la obiecte laice, la artefacte concepute cu scopul *explicit* de a produce încântare și desfătare estetică, chiar și în condițiile artei cu mesaj sacru, religios. Prin urmare, asistăm la o reluare, într-un context cu totul nou de dezbateri, a vechii dileme a esteticii greco-latine: *téchnē* versus *enthousiasmos*, respectiv *ars* versus *ingenium*, în traducere liberă, meșteșug *versus* inspirație

⁶⁰⁹ Leonardo da Vinci, *Tratatul despre pictură*, ed. cit., p. 28.

Din perspectiva acestei dileme estetice, Renașterea este extrem de îndatorată tradiției greco-latine, în mod special lui Platon, cum arătam, de multe ori lecturat și interpretat prin Plotin, și arhitectului roman Vitruviu. Subliniem cu toată tăria că reluarea acestei dezbateri venite prin tradiție, meșteșug *versus* inspirație, are lor într-un context artistic și teoretic nou, cu totul *specific* Renașterii. În primul rând, spre deosebire de tradiție, dezbateră este realizată de practicieni ai artei ce-și produc singuri întemeieri teoretice ale creației. Acești artiști au *înzestrat arta laică cu o aură divină*, altădată atribut al artei sacre, și au impus ideea artistului *mesager al divinității* pe pământ.

Artistul este acum, prin capacitățile sale creative, simbolul excelenței umane, întrucât înzestrările sale native sunt de origine extraumană, divină sau naturală. În esență, artistul este pe pământ, ceea ce Dumnezeu este în ceruri – un stăpân suveran. Ca urmare a acestui statut ontologic privilegiat, artistul teoretician substituie vechiul ideal al dobândirii mântuirii veșnice cu obținerea faimei în timpul vieții și a gloriei lumești după moarte. Creația artistică devine cel mai înalt scop al vieții, iar bucuria estetică plăcerea cea mai rafinată de care se poate bucura un muritor⁶¹⁰. Prin urmare, artiștii teoreticieni au impus ideea că imortalitatea nu se obține în ceruri, ci aici pe pământ. În al doilea rând, dezbateră meșteșug *versus* inspirație are lor în cercul hermeneutic al paradigmei științifice de înțelegere a artei și frumosului. În sfârșit, în vreme ce greco-latinii discutau această temă păstrând cunoscuta separație dintre artă și frumos, Renașterea face din alianța dintre artă și frumos o axiomă de înțelegere.

Noul context în care este plasată vechea dilemă meșteșug *versus* inspirație este atât de complex, încât produce chiar o metamorfoză a datelor venite prin tradiție. Pe de o parte, artiștii teoreticieni sunt acum interesați de un ghem de probleme, între care două dintre ele par a fi cele mai importante: determinarea originii creației și stabilirea unor criterii obiective de evaluare a obiectului artistic. Prima problemă viza cercetarea factorilor misterioși implicați în creație și deslușirea mecanismelor acestui proces inexplicabil prin care mintea omenească produce noul artistic; cea de-a doua problemă avea în vedere stabilirea unei corelații între „canonul frumosului”, stabilit de către artiști prin studii matematice, geometrice și fizice, interioare procesului creației artistice, și arbitraritatea gustului public care formulează, din exteriorul artei, judecăți subiective și anarhice. Pe de altă parte, noul context era modelat de înfruntarea dintre

⁶¹⁰ Idealul acesta de viață s-a perpetuat de-a lungul secolelor. Celebră este în acest sens afirmația lui Nietzsche „...eu consider arta drept cea mai înaltă datorie a vieții, drept activitatea ei metafizică esențială, în spiritul celui om (Wagner n.n.) căruia vreau să-i dedic lucrarea mea, văzând în el pe mărețul meu premergător.” (Cf. Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, op. cit., p. 179)

artiștii teoreticieni care susțineau că arta are o funcție de cunoaștere a lumii externe, deci ea reprezintă lumea în imagini artistice, și artiștii adepți ai teoriei artei expresie, conform căreia obiectul artistic este reprezentativ pentru formula de personalitate a artistului însuși, care transpune într-o formă sensibilă unicitatea de trăire și de viziune personală. Pe scurt, termenii înfruntării sunt: arta ca imagine obiectivă a lumii *versus* arta ca proiecție subiectivă a artistului.

Trebuie spus clar că ghemul de probleme legate de principalele teorii ale artei și frumosului în Renaștere sunt rezultante ale modului în care obiectul estetic este supus unei analize teoretice. Am putea spune că estetica Renașterii pune pentru prima oară, într-un mod decisiv, toate problemele legate de ontologia obiectului artistic: geneză, relația cu obiectele utile, cu obiectele naturale și cu gustul public, mecanismele de întrepătrundere ale acestuia cu diversele categorii estetice etc. Însă, indiferent din ce direcție am privi dilemele estetice ce gravitează în jurul ideii de obiect artistic, în prim-plan vom găsi continuu *încercarea de determinare a naturii frumosului realizat în arta figurativă*.

Omul renascentist era interesat nu de problema metafizică a definirii frumosului, ci de problema izvorului și determinării științifice a lui. Care sunt mecanismele de producere a operelor de artă (obiectului artistic)? Care este izvorul frumuseții obiectului artistic? Ce mijloace avem la îndemână pentru a determina această frumusețe? Creația artistică poate fi algoritimizată, altfel spus, există un „canon artistic” ce poate fi transmis în relația paideică maestru-ucenic? Cum poate fi modelat de către artiștii cunoscători, arbitrariul gustului public, în alte cuvinte, cum poate fi formatat „bunul gust”? Sunt câteva dintre întrebările pe care artiștii teoreticieni le-au formulat în încercarea lor de a stabili legăturile ce pot fi stabilite între anumite obiecte ale lumii, naturale și artefacte, și viața afectivă omenească. În fond, care sunt mecanismele prin care obiectele artistice, atât cele naturale, cât și cele create de om, produc subtile și intense trăiri sufletești?

Răspunzând acestor interogații, Renașterea reprezintă un punct de cotitură în dezbaterile estetice ale tradiției culturii europene și, deopotrivă, un model clasic de cercetare și interpretare a artei figurative. Axiomele după care se conduc aceste dezbateri poate fi rezumate în enunțuri simple: a) *ordinea minții creatoare a artistului se conduce după o ordine exterioară ei, extramentală, mai profundă și de esență non-umană: divinitatea sau natura văzută ca opera de artă a lui Dumnezeu*; b) *arta – mai ales pictura și sculptura, având ca instrument imitația acestei realități exterioare omului, reprezintă cea mai înaltă formă de cunoaștere*; c) *creația de opere artistice nemuritoare reprezintă scopul suprem al unei vieți pline de sens*; d) *faima, notorietatea*

în timpul vieții, gloria după moarte etc. și nu beneficiile materiale sunt idealurile vieții unui artist desăvârșit;

Aceste axiome ale dezbaterilor particularizează estetica renascentistă, chiar, dacă, cum arătam, Renașterea păstrează, în mult privințe, datele tradiției greco-latine. De pildă, reprezentările legate de originea creației sunt reluări ale unor vechi idei expuse de Platon în mai multe dialoguri, cu precădere în *Ion*. Metafora folosită de Platon pentru a explica originea divină a artei și a mecanismelor de propagare a forței ei emoționale este cea a magnetului⁶¹¹. Divinitatea îi „însuflețește” pe artiști – cuvântul folosit de Platon este *enthousiasmos* – cu puterea de a produce prin creația lor stări emoționale și, deopotrivă, de a le transmite semenilor această stare de grație prin simplă contaminare. Arta este, prin urmare, purtătoarea unui mesaj divin, adică a unei anumite intenții, ce se dezvăluie în sufletului unui artist. Acesta interpretează, prin opera sa de creație, mesajul primit și-l transmite celorlalți. Aura divină care înconjoară arta este de fapt o interpretare pe care o dă artistul semnelor divine pe care le primește. Propriu-zis artistul pune în fața noastră, prin opera sa, o interpretare a intențiilor divinității invitându-ne și pe noi să participăm la interpretarea sa. Arta se mișcă, așadar, într-un cerc hermeneutic dominat de interpretări ale interpretării mesajui original, divin, primit de artiști chiar de la naștere.

Frazele exaltate ale lui Vasari cu care-și începe capitolul despre Michelangelo sunt ilustrative pentru această idee pl tonică că înzestrările artiștilor sunt de origine divină. „În vreme ce spiritele iscusite și alese de pretutindeni – cu toate că osteneala era în zadar – folosindu-se de lumina preafericitului Giotto și a urmașilor săi, se sileau să de-a lumii o dovadă a frumoaselor însușiri cu care firea și bunăvoința le înzestraseră mințile și țineau din tot sufletul să imite, prin strălucirea artei, măreția naturii, spre a ajunge cât mai aproape de acea înaltă cunoaștere căreia mulți îi spun inteligență, atotmilostivul Părinte și-a îndreptat îndurător privirile către pământ... a

⁶¹¹ „Darul acesta al tău de a vorbi frumos despre Homer este... nu un meșteșug, ci putere divină care te pune în mișcare, o putere ca aceea a pietrei pe care Euripide o numește Magnesia... piatra aceasta nu numai că atrage inelele de fier, ci le transmite și lor puterea de a săvârși același lucru, adică a a trage la rândul alte inele... Tot astfel, Muza îi umple ea însăși pe câte unii de har divin, iar prin mijlocirea acestora harul divin pătrunde și în alții, alcătuiindu-se astfel un șir în care fiecare depinde de un altul. Într-adevăr, nu în virtutea unui meșteșug poeziei epici... dau glas acestor frumoase poeme, ci fiind pătrunși și de harul divin; la fel stau lucrurile și cu bunii poeți lirici; la fel cum cei cuprinși de frenezia coribantică nu sunt, când dansează, în mințile lor... Și e adevărat ce spun: poetul e o făptură ușoară, înaripată și sacră, în stare să creeze ceva doar după ce-l pătrunde harul divin și își iese din sine, părăsit de judecată. Cât își păstrează judecata, nici un om n-are puterea să creeze poezie sau să de-a glas, în vers, unei preziceri.” Vezi Platon, *Ion*, fr. 533 d-534 a-b, traducere de Dan Slușanschi și Petru Creția, în vol. I, Platon, *Opere complete*, ediția îngrijită de Petru Creția, Constantin Noica și Cătălin Partenie, București, Editura Humanitas, 2001, pp. 311- 312.

luat hotărârea ca, pentru a scăpa de atâtea greșeli, un spirit care să fie la fel de iscusit în oricare artă și meșteșug...”⁶¹²

Trebuie spus că Vasari, în biografiile pe care le trasează artiștilor, sintetizează *doar* seria de cuvinte „magice”, folosite de Renaștere, „talent”, „geniu”, „har divin”, „inspirație” etc., venite prin tradiția latină de înțelesuri ale substantivelor *enthusiasmus*, *ingenium* ori *talentum*, ce stau la baza denumirii originii non-umane a artei. În tradiția culturii latine, *genius* desemna numele unei zeități particulare, un fel de înger păzitor, pe care fiecare om îl primea la naștere pentru a-i sugera sau inspira idei și soluții noi la provocările vieții.

Însă, spre deosebire de antici care atribuiau diverselor muze „inspirația” (faptul de a fi entuziasmat de zei) ori „nebunia divină” de care erau posedați artiștii atunci când înfățișau lumii înfăptuiri artistice de excepție, acum, în Renaștere, „natura” ori „grația divină” sunt chemate să suplinească imposibilitatea de a determina pe calea cunoașterii experimentale capacitățile și înzestrările de excepție ale artiștilor. Artiștii teoreticieni ai Renașterii nu fac nici un fel de investigații de „psihologia creației”, întrucât erau convinși că legătura dintre cer și pământ, dintre Dumnezeu și oameni, are loc într-un mod miraculos. Această legătură *se arată* doar, fără a putea fi cunoscută, în faptele de creație ale artiștilor, fapt admis, cu mult mai târziu, chiar de Kant însuși⁶¹³. Firește că „inspirația” nu explică nimic. Dar, cum subliniam, oamenii Renașterii nu erau ateî. Convingerea lor ontologică fundamentală era că planul divin al lumii se află într-o corelație cauzală, misterioasă cu proiectele și faptele oamenilor de excepție. Mai mult decât atât, nici cuvântul „creație” nu era folosit în sens nominal, ci doar exprimat în idee⁶¹⁴. Prin urmare, este greu să folosim termeni estetici consacrați azi, cum ar fi „creație”, fără continue precizări, pentru că lumea Renașterii este, ca orice perioadă de interval, ambiguă și înșelătoare.

Dacă capacitatea de a crea opere de artă este atribuită divinității, mecanismele efective de produce ale operei de artă sunt atent cercetate experimental ori investigate conceptual. În jurul

⁶¹² Giorgio Vasari, *op. cit.*, vol. II, p. 331.

⁶¹³ „Geniul este talentul (darul naturii) care prescrie regulile artei. Întrucât talentul însuși, ca facultate productivă înăscută a artistului, aparține naturii, am putea spune că *geniul* este dispoziția înăscută a sufletului (*ingenium*) prin care natura prescrie reguli artei.” (Cf. Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, ed. cit., p. 202)

⁶¹⁴ Astfel, în mai multe rânduri Tatarkiewicz subliniază că oamenii Renașterii nu foloseau termenul „creație” apelând continuu la perifrize de genul: „Ficino spunea că artistul își «cugetă» opera, «rod al plămuirii», L. B. Alberti, teoretician al arhitecturii și picturii, pretindea că artistul își stabilește anticipat opera și Rafael susținea că și-o formează propriei idei; Leonardo – că alcătuiește forme care nu sunt în natură, Michelangelo – că artistul mai degrabă își realizează viziunea decât să imite natura, Vasari – că natura e biruită de către artă; Paolo Pino din Veneția, teoretician al artei, că pictura e o «descoperire a ceea ce nu este». Paolo Veronese – că pictorii beneficiază de aceeași libertate precum poezii și nebunii etc...” (Cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, ed. cit, p. 352)

acestor căutări teoretice gravitează și cele două mari viziuni estetice ale Renașterii care circumscriu universul de înțelegere a artei figurative.

Prima viziune, pe care o putem denumi convențional „calea lui Leonardo”, pleacă de la premisa că ochiul artistului înzestrat vede chiar felul în care este constituită natura însăși și, pe această bază de cunoaștere experimentală a legilor naturii, se clădește întreaga creația artistică omenească. Drumul pe care-l prescrie această viziune este direcționat unilateral: artistul trebuie să plece de la *actul vederii naturii*, de la opera de artă a lui Dumnezeu, prin imitație, către propria creație artistică. Arta este *imitație* a unui frumos de sorginte extraumană pe care artistul *il descoperă* în natură.

A doua viziunea, pe care o putem denumi convențional „calea lui Michelangelo”, dimpotrivă, susține că ochiul artistului vede în natură ceea ce este învățat să vadă și, prin urmare, arta trebuie înțeleasă plecând de la artistul însuși, de la ceea ce ochiul său pune în actul privirii, și nu de la simpla vedere a naturii. Drumul pe care-l prescrie această viziune este direcționat multiplu: artistul *intuiește formele* și legile universale ale naturii și apoi, pe această bază de cunoaștere, artistul *transpune* propria viziune în artă. Arta este *creație* a artistului (invenție a minții) care intuiește în sine o frumusețe invizibilă, de sorginte divină, obiectivată într-o operă de sine stătătoare.

Interesant este de reținut faptul că aceste viziuni estetice, între care există multiple tensiuni, se întâlnesc în convingerea unanim împărtășită că arta figurativă este expresia cea mai înaltă a artei și că „imitația”, respectiv, „gradul de asemănare” cu natura, cu opera de artă de origine divină, reprezintă criteriul de evaluare a realizării frumuseții în lucrări artistice. În ciuda faptului că în multiple contexte de dezbatere „imitația” avea în vedere operele exemplare ale Antichității, ori creația lui Giotto – artistul care a inițiat canonul artei figurative renascentiste – cât și a altor mari maeștrii recunoscuți, „imitația naturii” deținea o întâietate ontologică indiscutabilă. „Atunci când artiștii noștri nu urmăresc, în operele pe care le execută, decât să imite stilul maestrului lor, ori pe al altui maestru de seamă... nu vor izbuti însă niciodată să capete desăvârșirea în artă... pentru că imitarea naturii este singura doar în opera celui artist care și-a câștigat o manieră proprie printr-o îndelungată practică. Oricum ar fi, imitarea este arta de a reda ceva întocmai – cum a ar fi de pildă lucrurile cele mai frumoase din natură, însușindu-ți-le

așa cum sunt fără maniera maestrului tău, sau a altora, care au supus și ei manierei lor lucrurile pe care le-au împrumutat de la natură.”⁶¹⁵

Întrucât „calea lui Leonardo” a fost descrisă în capitolul anterior, vom face câteva observații privitoare la ceea ce convențional numim „calea lui Michelangelo”.

Fără să insitsăm asupra rivalității mai mult sau mai puțin reale dintre cei doi mari titani ai Renașterii, trebuie spus că activitatea artistică și teoretică a lui Michelangelo se înscrie într-un alt timp istoric al Renașterii, cu toate că diferența de vârstă față de Leonardo, a fost doar de aproape două decenii. Numai că ritmul schimbărilor în Renaștere era atât de accelerat, încât chiar de acum putem vorbi de diferențe între generații de artiști ori intelectuali.

Michelangelo Buonarroti (1475–1564) nu a lăsat, precum Leonardo, lucrări în care să teoretizeze în mod expres arta și frumosul cu toate că, nemulțumit de ideile lui Dürer, a avut în intenție acest lucru. Michelangelo și-a exprimat viziunea sa estetică într-o serie de scrisori, în celebrele sale sonete, traduse pretutindeni în lume. Pe de altă parte, mărturiile unor artiști care l-au cunoscut pe Michelangelo îndeaproape, în principal discipolii săi Ascanio Condivi și Giorgio Vasari, constituie, de asemenea, o bună sursă de cunoaștere a ideilor estetice pe care Michelangelo le-a afirmat⁶¹⁶.

Michelangelo era un om cult și cu interese de cunoaștere enciclopedice. Așa cum mărturisește Ascanio Condivi, Michelangelo recita din Dante, pe care-l știa „aproape în întregime pe dinafară” și-l admira pe Petrarca. Citea nu doar Sfintele Scripturi ci și filosofie, purtând deseori discuții cu cei învățați. A studiat anatomie, mecanică, perspectivă etc. și a fost poet inspirat. „Puterea închipuirii lui e atât de mare, încât nu e prea mulțumit de lucrările sale, pe care le-a criticat totdeauna, părăndu-i că mâna lui nu ajunge niciodată să redea ideea care se iscă.”⁶¹⁷

Axioma de construcție a idelor sale estetice exprimă convingerea că între artă și frumos există o unitate indisolubilă, în sensul că arta are drept scop cuprinderea frumosului. Artă captează frumosul din lumea externă și internă omului. Prin urmare, imitația nu este scopul artei, ci unul dintre mijloacele sale. „A imita” este doar una dintre multiplele căi ale artei de a produce

⁶¹⁵ Giorgio Vasari, *op. cit.*, vol. I, p. 512.

⁶¹⁶ Bibliografia primară referitoare la perspectiva estetică promovată de Michelangelo cuprinde următoarele titluri la care avem acces și în limba română: Michelangelo Buonarroti, *Scrisori urmate de Viața lui Michelangelo de Ascanio Condivi*, vol. I și vol. II, traducere, antologie, note și postfață de C.D. Zeletin; Francisco de Hollanda, *Dialoguri romane cu Michelangelo*, traducere de Victor Ieronim Stoichiță, București, Editura Meridiane, 1974; Michelangelo, *Poezii*, traducere, prefață, tabel cronologic, note și comentarii de C.D. Zeletin, Giorgio Vasari, *op. cit.*, vol. II, pp. 331-391.

⁶¹⁷ *Vezi Scrisori urmate de viața lui Michelangelo de Ascanio Condivi*, în *op. cit.*, vol. II, p. 84.

frumosul. Există însă și alte mijloace de producere a frumosului în operele de artă legate în principal de imaginația artistului și de posibilitățile sale de introspecție și meditație. În calitatea lor de creații ale divinității, frumosul nu se află doar în natură, ci și în sufletul omenesc. Frumosul preexistă, iar artistul trebuie să-l intuiască cu mintea și apoi să-l realizeze în operă cu mâinile. În astfel de cazuri, natura ca model de frumusețe este suspendată. „Obişnuia să dea statuilor sale înălțimea de nouă, zece sau douăsprezece capete, fără să caute altceva decât ca întreaga operă să aibă o anumită grație⁶¹⁸ pe care natura nu i-o putea da, spunând că artistului trebuie să aibă compasul în ochi și nu în mână, căci mâinile lucrează, dar ochii judecă; la fel a făcut și în arhitectură.”⁶¹⁹

„Calea lui Michelangelo” este mai degrabă platonicească și plotiniană în sensul în care artistul admite că frumosul preexistă în propriul suflet și că el trebuie trezit și ținut viu în toate împrejurările vieții... „căci cel care dorește să lucreze frumos trebuie să se țină departe de orice grijă și orice necaz, talentul având nevoie de gândire adâncă, de singurătate și de viață plăcută, fără a-și lăsa mintea să hoinărească fără rost”⁶²⁰. Simplificând lucrurile, am putea spune că Leonardo era mai apropiat de Aristotel în ceea ce privește convingerea că mintea se conduce după simțuri, în vreme ce Michelangelo susținea ideea că mintea este cea care face selecția evenimentelor date natural. Așa se explică de ce Michelangelo nu este de acord cu Leonardo atunci când acesta invoca fidelitatea imitației pentru a susține supremația picturii față de sculptură. Opera de artă posedă valoare prin ea însăși, prin felul în care produce în sufletul privitorului anumite stări și nu printr-o relație imitativă cu natura. Prin urmare, singularitatea operei se oferă spre evaluare și presupusele raporturi de corespondență cu un model sau altul nu sunt relevante. Relația de intimitate a operei ține de modul în care realizează frumosul și nu de cât de fidelă este imitația modelului. „Firește că această singurătate a operei plastice este ceva cu totul diferit de singurătatea ființei reprezentate – întocmai cum frumusețea unei sculpturi nu include neapărat și frumusețea obiectului reprezentat. Numai că în creația lui Michelangelo acest contrast nu există. Figurile sale nu vorbesc ca un portret sau un tablou istoric, despre o existență

⁶¹⁸ „Grația este o noțiune care nu diferă mult de cea de frumusețe; ea constă chiar din aceleași elemente. Grația se leagă de *atitudine* și *mișcare*. În amândouă aceste domenii, pentru a fi grațios, e nevoie să dispară orice aparență *de greutate*. E nevoie de oricare mlădiere a trupului și de un echilibru al părților componente, în așa fel încât să nu se stânjenească una pe alta, și nici să nu pară despărțite de unghiuri ascuțite și abrupte.” (Cf. Edmund Burke, *Despre sublim și frumos. Cercetarea filosofică a originii ideilor*, traducere de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, prefață de Dan Grigorescu, București, Editura Meridiane, 1981, p. 166)

⁶¹⁹ Giorgio Vasari, *op. cit.*, vol. II, p. 392.

⁶²⁰ *Ibidem*.

în afara lor;...aceste sculpturi sunt imagini ale vieții care stau dincolo de întrebarea «a fi sau a nu fi»... aceste sculpturi sunt ceea ce ele *reprezintă*, neimitând ceva care, în afara acestei imitații, ar trebui inclus în altă categorie.”⁶²¹

Cele două „căi”, „calea imitației” și „calea creației” (invenției), despre care vorbim reprezintă extremitățile în câmpul cărora au loc dezbaterele estetice din Renaștere interesate în a stabili și înțelege complexele raporturi dintre artă, frumos și trăire artistică. Firește că tensiunea reală dintre cele două căi nu este atât de pregnantă. Leonardo vorbește continuu în *Tratat...* de faptul că puterea artistului se află în gând și nu în mâini și, din această perspectivă el este suveran în a-și alege subiectele și tehnicile de creație artistică. Cu alte cuvinte, „imitația” nu posedă o suveranitate absolută din moment ce ea depinde de anumite contexte.

Cele două „căi” se intersectează, iar deosebirea dintre ele ține de anumite contexte în care se afirmă o dominantă sau alta din cuplul imitație/creație (invenție). În alte contexte, „imitația” și „creația” („invenția”) sunt cuvinte sinonime. „Imitația” este „creație” („invenție”) în măsura în care, de pildă, o pictură figurativă reproduce un fragment din natură dar, în același timp, prin folosirea unor metode de reprezentare, de pildă a perspectivei, punctul de vedere al artistului este de prim-plan și nu imitația. O spune chiar Leonardo în frazele celebre: „Pictura este cea mai mare lucrare a minții, (*discorso mentale*) și artificiu, care constrânge spiritul pictorului să se transpună în propriul spirit al naturii și să se facă interpret între această natură și artă, studiind împreună cu ea din ce cauză ne apar obiectele și după ce legi.”⁶²²

Prin urmare, opera de artă este rezultatul întâlnirii dintre anumiți factori obiectivi și, deopotrivă, subiectivi. Acest fapt era atunci, ca și astăzi, unanim admis. Dificultatea însă constă în a *numi* acești factori și a le determina *ponderea*. Cert este că toate dezbaterele estetice din această perioadă mențin tensiunea dintre „obiectiv” și „subiectiv”, relaxată total abia în secolul al XVIII-lea, când modelul științific al artei este înlocuit în estetică de teoria gustului și a problematicei întemeierii judecății de gust.

Remarcăm faptul elementar că punctele de vedere care se înfruntă în privința artei au în vedere natura frumosului, conceput ca o *proprietate interioară obiectelor artistice*. Așa cum obiectele posedă proprietăți fizice intrinseci, masă, formă, volum etc., tot astfel și obiectele

⁶²¹ Georg Simmel, *Despre personalități artistice. Michelangelo*, în vol. *Cultura filosofică. Despre aventură, sexe și criza modernului. Culegere de eseuri*, traducere din germană de Nicolae Stoian și Megdalena Popescu-Marin, București, Editura Humanitas, 1990, pp. 143-144.

⁶²² Leonardo da Vinci, *Fragmente alese*, traducere de Ovidiu Drimba, studiu introductiv de C. I. Gulian, București, Editura de Stat, 1952, p. 51.

artistice posedă ca proprietate interioară frumusețea. Aceasta e gândită ca o rezultată survenită din anumite structuri lăuntrice, interne obiectului artistic, sinteză a unei *intenții*, dar și a unor raporturi pe care le stabilește acest obiect special, văzut ca întreg, cu sine însuși și cu părțile sale componente. În jurul acestor două aspecte, obiectiv și subiectiv, ce intră în alcătuirea intimă a obiectului artistic, se aliniază și cele două mari teorii estetice ale Renașterii: teoria proporției și teoria perspectivei.

Teoria proporției

Cum spuneam, artiștii teoreticieni reprezentativi pentru Renaștere erau extrem de sensibili în a stabili anumite criterii obiective de evaluare a obiectului artistic. Motivația unor asemenea cercetări era, cum arătam, multiplă: formularea unor reguli de îndrumare a demersului artistic, stabilirea gradului de izbândă artistică, a „nivelului” de frumusețe atins de opera de artă și, de asemenea, modelarea gustului publicului. Dacă în privința stabilirii originii artei Renașterea este îndatorată tradiției grecești, îndeosebi lui Platon și Plotin care au propus ideea de „inspirație”, în problema deslușirii unor standarde obiective de evaluare a frumuseții unui obiect, Renașterea este îndatorată tradiției latine, în mod special lui Vitruviu și tratatului său *Despre arhitectură*⁶²³.

Vitruviu a trăit la cumpăna dintre cele două milenii, păgân și creștin, și a fost arhitectul lui Octavian Augustus. Tratatul său, o sinteză a arhitecturii sacre și laice grecești și romane, reprezintă unul dintre puține tratate ale Antichității pe care l-am moștenit integral. *Despre arhitectură*, redactat inițial probabil prin jurului anului 25 î.Hr, a fost puțin cunoscut în Evul creștin, fiind descoperit în manuscris la mănăstirea Monte Casino abia la începutul secolului al XV-lea, după care a cunoscut mai multe editări. Tratatul lui Vitruviu a fost citit și admirat de toți mari artiștii, pictori, sculptori și arhitecți ai Renașterii, și constituie principala sursă de inspirație a teoriei proporției în artă, cu toate că obiectul lui de analiză este arhitectura.

Despre arhitectură este o lucrarea enciclopedică, redactată de un arhitect foarte cult. Trimiterile lui Vitruviu la cultura greacă sunt impresionante. Pe de o parte, Vitruviu face, pretutindeni în lucrare, trimiteri filologice la limba greacă care a produs, prin traducere în latină, terminologia arhitecturii din vremea sa. Apoi, el este cel care descrie cele trei ordine (stiluri) arhitecturale grecești, doric, ionic și corintic, și propune importante considerații estetice asupra lor. În sfârșit, cunoștințele sale variate sunt asemănătoare marilor enciclopediști din toate timpurile: era matematician și geometru, era la curent cu dezbaterile filosofice și frecventa cu

⁶²³ Vitruviu, *Despre arhitectură*, traducere de G. M. Cantacuzino, Traian Costa, Grigore Ionescu, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1964.

competență științele ale naturii. La toate acestea trebuie adăugată modestia, cinstea, dar și tăria interioară specifică oricărui om cu înzestrări excepționale. „Căci nu m-am străduit a scrie ca mare filosof, nici ca retor elecvent, nici ca grămatic versat în foarte înaltele teorii ale meșteșugului, ci ca un arhitect pătruns de aceste învățături.”⁶²⁴ Așa se explică și marea sa notorietate în lumea tuturor enciclopediștilor Renașterii care au preluat din capodopera sa părți pe care le-au dezvoltat, în funcție de interesele lor de cunoaștere și creație, pe cont propriu.

Nucleul de influență pe care Vitruviu l-a avut asupra întregii arte și teorii estetice renascentiste, nu doar în domeniul arhitecturii, își are izvorul în Cartea a III-a, *Ordinul Ionic*, cap. I, De unde provin simetriile în edificiile sacre, în care Vitruviu stabilește că simetria edificiilor derivă din proporțiile corpului uman. „Compoziția edificiilor constă în simetrie, de ale cărei raporturi arhitectii trebuie să țină seama cu multă grijă. Simetria se naște din proporție... proporția este subordonarea la un modul, în părți alicote, a membrilor unei lucrări și a lucrării în ansamblu. De aici rezultă raportul simetriilor. Într-adevăr, nici un edificiu nu poate fi în mod rațional compus fără simetrie și proporție, ci numai dacă membrele sale se găsesc într-un raport bine chibzuit, așa cum e cazul și cu un om bine făcut.”⁶²⁵

Instituirea corpului uman într-un canon cu aplicație universală l-a făcut pe Vitruviu o sursă privilegiată de inspirație pentru Alberti, un mare admirator al arhitectului latin. Toate lucrările teoretice ce i-au urmat lui Alberti s-au inspirat din Vitruviu. Leonardo însuși, se știe, a reprezentat „omul vitruvian” în celebrul său desen, păstrat la Academia din Veneția, în care corpul uman este înscris într-un cerc și într-un pătrat, iar textul care însoțește desenul păstrează cu fidelitate canonul marelui arhitect latin⁶²⁶.

Prin urmare, artiștii Renașterii s-au văzut pe ei înșiși în lucrarea lui Vitruviu în sensul în care acesta propune un canon universal al frumuseții plecând de la corpul omenesc. Prin Vitruviu se obținea confirmarea matematică că „Omul este măsura tuturor lucrurilor”, cum se știe, axioma de bază a universului renascentist. Astfel, frumusețea a dobândit un caracter obiectiv, rațional și controlabil din moment ce ea poate fi măsurată cu precizie și luată ca punct de reper în toate procesele creative. Obiectele naturale, *reprezentate de corpul omenesc, scopul creației divine și canonul perfecțiunii la care avem un acces nemijlocit* posedă *pers se* anumite proporții

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 42.

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 100.

⁶²⁶ Textul care însoțește celebrul desen al lui Leonardo, *Proporțiile corpului*, este tradus în română de Gheorghe Ghițescu și poate fi comparat cu textul lui Vitruviu din *Despre arhitectură*. Vezi Gheorghe Ghițescu, *op. cit.*, pp. 116-118.

exprimabile matematic și geometric, și, prin urmare, natura ne dezvăluie o „frumusețe obiectivă”, de sorginte extraumană. Dar, artiștii teoreticieni ai Renașterii nu au rămas la Vitruviu – pe care l-au criticat deseori pentru viziunea sa statică –, ci i-au continuat cercetările sale de stabilire a unor raporturi în universul de necuprins al corpului uman. Omul Renașterii era interesat de *corpul însuflețit*, în mod special de descifrarea misterului prin care sufletul se unește cu trupul și generează *anumite tipuri* de comportamente. Toți artiștii cercetători ai Renașterii, fără excepție, au fost interesați de *mișcările expresive* ale corpului, considerate cheia înțelegerii comportamentelor și caracterului oamenilor.

Alberti este cel care dă tonul unor astfel de cercetări. „Un lucru rețin: și anume că pentru a măsura o ființă însuflețită trebuie să utilizăm un membru pe care îl au toate celelalte de același fel. Vitruviu măsura lungimea omului cu picioarele; după mine este bine ca și alte membre să ne servească pentru a măsura capul; pentru asta am băgat de seamă că de obicei la toți oamenii talpa piciorului este tot atât de lungă cât distanța de la bărbie la creștetul capului.”⁶²⁷ Dürer de pildă, ia pe cont propriu cercetările privind stabilirea unor proporții ale corpului aflat în mișcare căci, spunea acesta „...este lipsită de înțelepciune învățătura care o urmează întotdeauna pe alta și nu vrea să caute nimic mai bun și mai reușit prin propria sa iscusință”⁶²⁸.

Cazul cel mai ilustrativ pentru felul în care Renașterea ameliorează în mod substanțial teoria proporțiilor lui Vitruviu îl vedem în cercetările lui Leonardo. „Anatomist și fiziolog, Leonardo a legat studiul proporțiilor și de structura anatomică a corpului și de procesele mecanice ale mișcării. Ca anatomist, a căutat unitatea organică în egalitatea dimensiunii segmentelor, exprimând constatările sale în corespondențe ale dimensiunilor. El a unit, pe de altă parte, proporțiile cu teoria mișcărilor, consemnând modificările dimensionale aduse de mișcările articulare sau de contracțiile musculare. Această explicație fiziologică a modificărilor proporțiilor obiective, împreună cu explicația prin perspectivă a deformațiilor optice date de racursuri prin situația corpului în spațiu, au însemnat justificarea științifică a experienței vizuale artistice.”⁶²⁹

Teoria proporțiilor a dobândit în Renaștere, prin diverse observații și măsurători asupra operelor Antichității, dar mai ales asupra naturii și corpului omenesc viu, plasat în diverse contexte de viață și trăire emoțională – corpul aflat în mișcare și în repaus, ori în funcție de alte variabile: sex, vârstă, greutate etc., o serie de rafinamente teoretice, astfel încât cercetările

⁶²⁷ Leon Batista Alberti, *op. cit.*, p. 48.

⁶²⁸ Albrecht Dürer, *op. cit.*, p. 131.

⁶²⁹ Gheorghe Ghițescu, *op. cit.*, pp. 97-98.

ulterioare au considerat că în această perioadă s-a elaborat „teoria cadru” de analiză a artei figurative. Descoperirea secțiunii de aur datorată lui Luca Pacioli, derivarea de către Alberti a unui sistem zecimal extras din dimensiunile omenești, stabilirea de proporții tipologice de către Dürer ori de către Leonardo etc. sunt doar câteva dintre contribuțiile artiștilor teoreticieni la rafinarea teoriei vitruviene.

O prezentare completă a teoriei proporțiilor nu este posibilă *doar* apelând la analize terminologice și conceptuale, fără să fie însoțită de desene ilustrative ori exemplificatorii. De aceea nu ne vom lansa în compilații inutile, mai ales că scopul fundamental al acestei lucrări este să devoaleze mecanismele de schimbare prin ruptură care se petrec în istoria *reală* a ideilor estetice.

Înainte de a încheia această scurtă incursiune în teoria proporțiilor, două observații se impun. Prima se referă la faptul că odată cu Renașterea, ca un efect esențial al teoriei proporțiilor, „frumosul” și „frumusețea” se autonomizează prin aplicarea lor preferențială la obiecte naturale și artefacte. Prin urmare, Renașterea a renunțat de unitatea de monolit a „Frumosului” pentru varietatea și pluralitatea „frumuseților”. Toți artiștii teoreticieni, în frunte cu Leonardo, vorbesc despre „frumuseți” și „urâțenii”, prin urmare, despre Frumosul contextualizat. Tratatele de pictură recomandă la unison modalități diverse de surprindere a frumuseții omenești în funcție de vârstă, sex și împrejurări. „Frumosul” nu apare ca atare, ci doar corpurile care posedă „frumusețe”. „Frumusețile chipurilor pot apărea la fel de mari, la feluriți oameni, dar niciodată întru totul aidoma; ba chiar vor fi de tot atâtea feluri cât și numărul oamenilor de care sunt legate.”⁶³⁰ Consecință: vechea unitate dintre bine și frumos, dintre etic și estetic se destramă, iar apariția științei moderne a produs migrația adevărului din zona filosofiei, religiei și teologiei, către cercetarea cantitativă și experimentală a naturii.

A doua observație are în vedere faptul că cercetările pe care artiștii teoreticieni ai Renașterii le-au realizat în privința teoriei proporțiilor nu au schimbat însă radical axiomele Marii Teorii a frumosului care și-au păstrat valabilitatea deplină până la debutul modernității. Valabilitatea principiilor legate de proporție și armonie, respectiv ideea că obiectele posedă în ele însele proprietatea frumuseții au fost de prim-plan, până ce teoria gustului a propus o alternativă explicativă mai bună a raportului dintre obiectiv și subiectiv în creația și receptarea artistică. Dar, paradoxal poate, în ciuda similitudinii terminologice – atât Antichitatea, Evul creștin cât și

⁶³⁰ Leonardo da Vinci, *op.cit.*, p. 60.

Renașterea folosesc aceiași termeni pentru a desemna aspectele esențiale ale teoriei proporțiilor – înțelesurile atribuite sunt total diferite. *Weltanschauung*-ul renașcentist păstrează cuvintele, dar le schimbă înțelesurile. Pe scurt, terminologia nu trebuie să ne înșele. Această ruptură dintre numele noțiunilor și înțelesurile lor se fundează pe cele două concepții estetice radical diferite. „Caracterul de creație rațională a frumuseții și trăsătura științifică și experimentală despart conceptul artei Renașterii de cel al Antichității clasice, în care frumosul transcende realitatea pe care o reflectă, dar nu o creează. Originea artei este «mentală» sau rațională, iar nu suprațională și nici infrarațională, subumană. Valorile realității vizibile dau artistului bucuria reprezentării lor în artă, care devine astfel, o adevărată «soră a naturii». Prin aceasta, estetica Renașterii este complet opusă esteticii medievale, pentru care formele naturii sunt semne vizibile ale unei realități spirituale invizibile și un mijloc de contemplare a unei realități suprasensibile. Leonardo, și în urma sa Vasari, au subliniat această schimbare fundamentală a concepției artei, punând la originea artei Renașterii arta lui Giotto...”⁶³¹

Teoria perspectivei

Cum arătam, urmându-l pe McLuhan, invenția tiparului a schimbat radical fața civilizației orale și scripturale europene prin stimularea fără precedent a vizualului. Efectele reducerii experienței umane la un singur simț, cel vizual, și „rescrierea” tuturor celorlalte simțuri plecând de la „vedere” au avut consecințe nu doar asupra modului global de organizare a culturii, artei și lumii europene ci, în timp, și asupra tuturor culturilor non-europene. În fapt, prin inventarea științei și tiparului cu efecte imediate asupra democratizării accesului la cultură, Renașterea a rupt cu tradiția de milenii a tuturor popoarelor lumii pentru care știința de carte era o raritate și privilegiul celor puțini. Așa se explică și influența fără precedent a unui fenomen cultural local – Renașterea a fost fenomen exclusiv european – asupra întregii omeniri. Cu alte cuvinte, Renașterea a înlocuit „civilizația urechii” și modalitățile sinestezice tradiționale de interacțiune între minte și simțuri cu „civilizația ochiului”. Faptul acesta se vede cel mai bine în modul în care Renașterea a cultivat artele vizuale, cu precădere pictura, genul artistic reinventat și perfecționat de Renaștere. În spatele modelului universal de artă figurativă produs de către Renaștere se află o întreagă viziune interdisciplinară, științifică și filosofică, asupra ochiului și cunoașterii vizuale. Trebuie spus clar, că în arta figurativă a Renașterii găsim și izvorul atitudinii naturale, respectiv a pre-orientării gândirii către cunoașterea științifică, matematică și experimentală, respectiv a

⁶³¹ Gheorghe Ghițescu, *op. cit.*, p. 99.

raporturilor cantitative constante între faptele lumii. Oricât ar părea de paradoxal, apariția științei moderne de tip galileo-newtonian a fost stimulată de practicile artistice și de gândirea estetică aferentă acestora, fenomene culturale care au instituit cunoașterea observațională ca izvor și criteriu al adevărului, înainte de formularea legilor universale din mecanica cerească ori din domeniul fizicii teoretice.

Ochiul deține în Renaștere, cum am arătat, o supremație cognitivă prin raportare la toate celelalte simțuri, iar verbul „a vedea” era investit cu proprietăți supreme de cunoaștere. Dacă pentru noi, cei de astăzi, verbul „a vedea” implică *relatarea unei experiențe personale* (fiecare individ vede ceea ce el însuși pune în actul vederii), pentru Renaștere „vederea naturală” era considerată a fi o oglindă fidelă a lumii. Ceea ce vedem noi sunt lucrurile însele! Această poziție empiristă radicală, care se împlinește în opera teoretică a lui Leonardo, este una a *pasivității totale* a percepției. Varietatea obiectelor care posedă proprietăți *intrinseci* de masă, poziție, formă, culoare etc., „umple” ochiul omenesc cu date senzoriale, iar mintea este cea care le prelucrează și le sortează în funcție de anumite criterii. Deci drumul cunoașterii urmărește un traseu invariabil: de la ochi la gândire și niciodată invers. Originea și determinarea adevărului unei cunoștințe este de natură vizuală, iar *lumina* este vehiculul acestuia. Așa se explică, cum argumentam invocându-l pe Leonardo, de ce pictura este considerată în Renaștere a fi nu doar arta conducătoare, superioară tuturor celorlalte forme de expresie artistică, ci și genul suprem de cunoaștere științifică, „știința” însăși.

Convingerile filosofice menționate stau în spatele teoriei perspectivei, de departe cea mai originală și complexă teorie estetică produsă de artiștii teoreticieni în perioada Renașterii. Fundamentul artistic al acestei teorii este susținut de *pictura-fereastră*, creație exclusivă a Renașterii, respectiv de pictura iluzionistă și reprezentatională care a deținut, începând cu Giotto, o supremație de peste cinci sute de ani, până în momentul apariției picturii abstracte de la începutul secolului al XX-lea⁶³². În același timp, această teorie estetică nu ar fi fost posibilă fără o bază științifică experimentală legată de aparatul vederii umane, respectiv de anatomia și fiziologia ochiului, de modul în care acesta a fost înțeles ca funcționând după principiul camerei obscure și, deopotrivă, de cercetările aparținând fizicii optice (în mod special a naturii și propagării luminii) ori de cele ale geometriei în spațiu. Am putea spune că teoria perspectivei

⁶³² „Unul dintre cele mai mari evenimente ale perioadei Renașterii – cu care ea își justifică titlul de onoare – este faptul de a fi armonizat tensiunea între apropierea corporală, delimitată, și depărtările spațiale infinite pe suprafața plană a tabloului.” (Cf. Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, (Partea II) vol. II, traducere de Bucur Stănescu, București, Editura Meridiane, 1977, p. 49)

ilustrează exemplar, pentru modernitatea ce va urma, modul în care teoriile estetice sunt fondate nu doar pe practici artistice efective, ci și pe dinamica teoriilor științifice și a aplicațiilor tehnologice ale acestora.

Pe de altă parte, dincolo de aspectele științifice semnalate, teoria *estetică* a perspectivei implică o viziune revoluționară atât asupra artei, cât și asupra raportului om – lume. Simplu spus, Renașterea aduce pentru prima dată în cultura europeană, într-un mod sistematic, la nivelul practiciilor artistice vizuale dar și argumentat, la nivelul demonstrației științifice, *relevanța cognitivă a punctului de vedere personal*. Astfel, celebra distincție grecească dintre *doxa-episteme*, formulată de Platon în *Timaios*, fr. 28a, necontestată timp de un mileniu, este relativizată de această teorie a punctului de vedere ce susține că „vederea”, instrumentul fundamental de cunoaștere este în funcție de poziția observatorului. Haloul de sacralitate al cunoscutelor opoziții, sensibil *versus* inteligibil, aparentă *versus* esență, *Aici versus Dincolo* etc. ce au însoțit continuu această distincție, este abandonat în favoarea *corelației determinabile matematic și geometric dintre real- virtual*. Virtualitatea este, în acest caz, nu ceva misterios ori mistic, ci o prelungire imaginară a realului, un mod de a fi al realității însăși. Perspectiva și perspectivismul a permis alinierea faptelor *naturale* ale lumii în jurul *datelor de context ale observatorului*. Cu alte cuvinte, hotărâtoare nu sunt obiectele în modul lor de a fi, ci *poziția* observatorului, a ochiului uman care propune o *ordine proprie* obiectelor lumii.

În consecință, perspectiva trebuie văzută ca un nou mod de a gândi faptele lumii plecând de la datele naturale ale vederii și de la experimentarea, prin imaginație matematică și geometrică, a *posibilităților transpunerii artistice* ale acestor date. Căci, se știe, tehnica perspectivei experimentează în planul bidimensional decupat de un tablou, numit de Alberti „fereastră deschisă”⁶³³, posibilitățile reale ale vederii naturale tridimensionale, astfel încât artistul plastic *reconstituie iluzoriu* procesul vederii umane, cu scopul de a transmite un mesaj artistic, emoțional.

Această reconstruire artistică a procesului natural al vederii umane este numită de toți artiștii teoreticieni renascentiști „imitație după natură”, fiind opusă perspectivei inverse, numită „grecească” sau „bizantină” și considerată a fi o rătăcire artistică pentru că planurile picturale erau, din motive religioase, mărite pe măsură ce se depărtau de ochiul privitorului. Or, faptul

⁶³³ „...vă voi dezvălui acum ceea ce fac eu când pictez. Încep de acolo de unde vreau să pictez. Desenez un dreptunghi din unghiuri drepte, atât de mare cât doresc eu, și îl socotesc ca pe o fereastră deschisă (s.n) prin care vreau să privesc ceea ce vreau să zugrăvesc.” (Cf. Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 27)

acesta era considerat ca o gravă încălcare a legilor naturii, din moment ce ochiul percepe obiectele ca fiind mai mari sau mai mici în funcție de apropierea și depărtarea lor de întregul aparat vizual.

Prin urmare, perspectiva nu trebuie văzută *doar* ca o tehnică picturală, ci ca o adevărată marcă identitară a artelor vizuale renascentiste și modul în care a venit pe lume pictura figurativă modernă. Artiștii teoreticieni ai Renașterii și-au dobândit conștiința de sine artistică plecând tocmai de la noile practici artistice fondate pe tehnica perspectivei, fapt atribuit unanim lui Giotto. Cu toții l-au perceput pe Giotto ca întemeietorul noii arte vizuale, fondate pe perspectivă (pe „imitația naturii”), eveniment considerat și de Vasari, prin raportare la trecut, de-a dreptul revoluționar⁶³⁴. Studiile recente de istoria și teoria artei îndreptățesc această autopercepție identitară promovată de artiștii renascentiști, confirmând că, într-adevăr, Giotto, în ciuda tematicii religioase care domină opera sa plastică, este cel care a inițiat schimbarea de paradigmă artistică ce a produs o ruptură a „rutinelor” practicii și gândirii artistice medievale. „De la primele sale opere, Giotto imprimă o nemăîntâlnită maiestate, modernitate, umanitate și realitate carnală lui Hristos. În fresce, el reinventează maniera de concepere a spațiului, îi dă coerență și raționalitate, izvorâte dintr-un simț al perspectivei care uneori îl restrânge la o cutie de forma unui cub, deschisă pe latura din față, în interiorul căreia narațiunea ascultă de înaintarea riguroasă a execuției... Frescele de maturitate realizează, din nou pentru prima oară în arta occidentală, sinteza în plan iconografic a ciclului marial și hristic într-o unitate și iluzie spațială mereu mai elocvente: racursiuri, efecte de volum și de masă ale personajelor, arhitecturi în *trompe l'œil* cu puncte de fugă complexe, cu evocarea unui cer atmosferic... Anumite profiluri devin de un naturalism perfect. Portretele lui sunt ale unor oameni vii.”⁶³⁵

Așa cum ilustrează impresionanta sinteză a lui Zamfir Dumitrescu⁶³⁶, problematica perspectivei la nivelul practicilor artistice acumulate timp de secole, cât și a teoriilor științifice și estetice care însoțesc și justifică conceptual aceste practici este atât de complexă, încât în absența unor abordări interdisciplinare și pluridisciplinare orice act intelectual de înțelegere a fenomenului este ratat. „Etimologic, rădăcina *perspicere* desemna capacitatea de a vedea clar sau a vedea prin... Cu timpul, accepția de perspectivă este lărgită, cuprinzând înțelesuri multiple,

⁶³⁴ „...ajuns aici, ajutat de natură și îndrumat de Cimabue, copilul (Giotto n.n.)... a ajuns un atât de bun imitator al naturii, încât a alungat de-a dreptul acea grosolană manieră grecească și a adus iarăși la lumină modernă și frumoasă artă a picturii, introducând desenul ființelor omenești după natură, metodă care nu se mai folosisese de mai bine de două sute de ani.” (Cf. Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 215)

⁶³⁵ Patricia Fride-Carrassat, *Maestrul picturii*, Enciclopedia RAO, 2004, p. 17.

⁶³⁶ Vezi Zamfir Dumitrescu, *Ars perspectivei*, București, Editura Nemira, 2002

contradictorii câteodată, oricum mult prea numeroase pentru a desemna un domeniu specific: știința vederii, optică, aparența reprezentării obiectelor prin modificarea poziției și distanței; vedere întinsă, peisaj, scena naturală sau artificială de desfășurare a unor activități; arta reprezentării aparențelor naturale, diagrama unui tablou (a unei planșe de arhitectură) ce încearcă sugestia planului tridimensional, privire spre viitor (cu sens metaforic), relativitatea proporțiilor...”⁶³⁷

Intercorelarea mai multor discipline în studiul perspectivei este o consecință a faptului că perspectiva însăși s-a născut la intersecția dintre știință și artă. Prin urmare, așa cum argumentează Zamfir Dumitrescu, noi trebuie să facem continuu distincția dintre *înțelesul științific* al perspectivei, ca teoria geometrică riguroasă care reconstruiește după anumite reguli procesul natural al vederii tridimensionale pentru a-l proiecta într-un plan bidimensional, și *înțelesul estetic* al perspectivei, ce vizează folosirea *cu intenție și în cunoștință de cauză a unor abateri de la aceste reguli*, cu scopul de a transmite un mesaj plastic subiectiv, încărcat de emoție, în condițiile în care aceste două înțelesuri apar continuu solidar. Altfel spus, utilizarea perspectivei în înțeles științific apare continuu în *contexte plastice determinate* și obiectivate în operele unor artiști care și-au exprimat, astfel, mesajele lor estetice și unicitatea punctelor lor de vedere.

Brunelleschi, L. B. Alberti, Luca Pacioli, Piero della Francesca și Leonardo etc., „clasicii” pe care se sprijină practica și teoria perspectivei renascentiste, au susținut continuu că prin perspectivă se *prezintă un adevăr obiectiv*, un mod de organizare vizuală a realității în conformitatea cu procesul real al vederii umane și că în practicile artistice trebuie folosit acest adevăr. Pe de altă parte, operele plastice create de acești artiști, *distorsionau cu bună-știință* prescripțiile perspectivei geometrice formulate teoretic de către ei înșiși, pentru a face loc unui mesaj artistic menit să seducă ochii privitorului. Prin urmare, perspectiva adăpostește în sine permanent „două adevăruri”: „adevărul științific”, fundat pe acordul prescripțiilor teoretice cu realitatea organizată vizual de către ochiul omenesc, și „adevărul artistic”, ca afirmare a punctului de vedere subiectiv ce produce o realitate iluzorie, opera de artă, o compoziție survenită din îmbinarea perspectivei geometrice cu bunul plac al artistului. „Atunci când *adevărul perspectiv* este înlocuit cu *minciuna perspectivă*, dacă ne putem permite o astfel de formulare, acest lucru duce la afirmarea unui alt adevăr, mai mai important, cel plastic... Această *minciună perspectivă*,

⁶³⁷ *Ibidem*, p. 3.

este făcută însă cu bună-știință, operează cu efectele și preceptele *adevărului perspectiv*, vine cu ajutorul acestuia prin sugestia plastică și, mai presus de orice, este făcută de artistul care cunoaște profund legile de construcție perspectivă. *Minciuna perspectivă* este cu atât mai convingătoare, cu cât este mai greu de depistat, cu cât este executată cu o mai mare abilitate, deci cu o perfectă stăpânire a mijloacelor de expresie proprii perspectivei și consecințelor acesteia în planul perspectivei optice.”⁶³⁸

Existența concomitentă a acestor „două adevăruri” în desenul perspectivist, cum am spune noi astăzi, urmând exemplul unor obiecte care îndeplinesc în același timp două funcții complementare, după principiul „doi în unu”, este semnalată de toate tratatele teoretice ce subliniază paradoxul înțelegerii diversului plecând de la unitatea lui. În bună măsură această situație i-a motivat pe artiștii practicieni să propună teorii ale demersului artistic și, pe această bază, să justifice paradigma care a schimbat statutul artelor vizuale transformându-le din simple meșteșuguri în arte liberale. Iată doar unul dintre imperativele lui Leonardo: „...perspectiva trebuie să se potrivească ochiului celui care privește scena; dacă mă întrebi: atunci cum pot picta viața unui sfânt – împărțită în mai multe scene – pe o aceeași fațadă? Își voi răspunde: va trebui să așezi prima scenă într-o perspectivă la înălțimea corespunzătoare ochiului privitorului; apoi, tot micșorând rând pe rând chipurile și clădirile după felurite coline sau văi, vei împlini întreaga scenă. Pe restul fațadei – la înălțime – vei pune arborii pe potriva figurilor, sau îngerii, dacă se leagă cu subiectul, sau păsări, nori, sau orice alte lucruri de acest fel. Astfel nici să nu încerci, pentru că orice operă a ta, greșită va fi.”⁶³⁹

Folosirea perspectivei geometrice, adică a capacității de a reprezenta obiecte tridimensionale reale în planul bidimensional decupat de un tablou perspectiv, ține, firește, de meșteșug, deci de acele forme ale cunoașterii instrumentale ce sunt subordonate în totalitate mesajului artistic pe care îl transmite în final opera de artă. Așa cum arată Zamfir Dumitrescu există în principal „două direcții majore ale utilizării perspectivei ca mijloc de expresie plastică: - sugestia planului tridimensional, scopul principal al perspectivei; - utilizarea efectului tridimensional obținut pe suprafața-suport bideimensională, în sensul organizării compoziționale, operațiuni ce se limitează la trama bidimensională, incluzând liniile construcției spațiale, în liniile de forță dinamică, scopul dobândit al perspectivei”⁶⁴⁰.

⁶³⁸ *Ibidem*, pp. 21-22.

⁶³⁹ Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, ed. cit., p. 56.

⁶⁴⁰ Zamfir Dumitrescu, *op. cit.*, p. 26.

Cuvintele fundamentale ale perspectivei nu pot fi rezumate conceptual, în absența unor ample ilustrări însoțite de analize geometrice ori de comentarii ale limbajului vizual. În această privință, comentariul plastic al unor opere reprezentative ale artei figurative renascentiste este cu mult mai relevant decât orice încercare de conceptualizare și teoretizare verbală. Mai mult decât atât, înțelegerea „geometriei secrete” ce stă în „spatele” operelor de artă figurativă perspectiviste este empatică și poate fi realizată până la capăt *doar* de practicianul artei, cel care a încercat el însuși să folosească în scopuri artistice proprii știința perspectivei. În sfârșit, complexitatea referințelor legate de compoziția plastică, de principiile proporționalității și de modalitățile de reprezentare perspectivă unificate în diverse opere de artă reprezentative pentru ce înseamnă figurativ în artele vizuale, depășesc atât scopul acestei lucrări, cât și competențele autorului.

3. Viziunea subiectivistă asupra artei și frumosului

Spectaculosul teoriei perspectivei nu rezidă doar în aspectele ei științifice și artistice, cât mai degrabă în consecințele pe care le-a generat în spațiul mentalităților europene renascentiste și postrenascentiste, prin extensie, a întregii culturi omenești. Descoperirea perspectivismului european, trebuie spus clar, a remodelat odată cu practicile artistice și modul de înțelegere a inserției omului în lume.

Care este izvorul acestei forțe modelatoare? Simplu spus, *teoria perspectivei a tematizat ceea ce se considera a fi de la sine înțeles în relația om-lume (subiect-obiect): mintea omenească oglindește datele unei lumi exterioare ei*. Astfel, prin teoria perspectivei gândirea naturală descoperă cu stupefație că realitatea, obiectele reale ale lumii *nu au o existență independentă* de mecanismele percepției și reprezentării umane. Odată cu cercetările întreprinse asupra vederii umane, faptele lumii își pierd statutul de independență, din moment ce ordinea lor este stabilită în funcție de principiile interne de organizare ale ochiului. Ordinea tridimensională a obiectelor, de pildă, nu derivă din principiile de organizare ale lumii însăși, ci din faptul că ochiul omenesc este sferic. Teoria perspectivei a pus în fața conștiinței omului renascentist paradoxul stabilirii obiectivității lumii în funcție de principiile de organizare a subiectivității omului. Cum să admitem că atât teza obiectivității lumii (obiectele și relațiile dintre ele constituie o lume independentă de noi) cât și teza subiectivității ei (reprezentările noastre despre lume sunt imagini ale unei realități exterioare lor) se constituie în chiar interiorul subiectivității omenești? Cum mai putem înțelege „obiectivitatea” din moment ce aceasta derivă din anumite proiecții ale ochiului și minții noastre?

Reconstituirea mecanismelor vederii tridimensionale și proiecția lor într-un spațiu bidimensional aparțin realității reale? Ce este realitate și ce e iluzie în ceea ce noi numim „realitate”? Oare în ce măsură „a vedea” este în același timp și subiectiv și obiectiv?

Descoperirea perspectivei a fost epocală pentru destinul cunoașterii în Europa modernă și postmodernă. Perspectivismul postmodern actual, fundat pe viziunea unei gândiri interpretative, „slabe”, preluat cu atâta ardoare din filosofia lui Nietzsche, își are originea în *ars perspective* inventată și teoretizată de artiștii reprezentativi ai Renașterii. Firește că acești artiști-teoreticieni nu aveau cum să anticipeze consecințele revoluționare ale unei teorii aparent restrânse la practicile artelor lor vizuale. Obsedați de știință și de cunoaștere științifică impersonală, artiștii teoreticieni ai Renașterii nu puteau accepta că „a vedea” nu înseamnă oglindirea fidelă a lumii, ci o interpretare subiectivă a ei. Însă creația lor artistică și practica teoretică aferentă ei au fost similare actului primilor oameni care au început selectarea unor semințe apte de a fi însemănțate pentru o nouă recoltă. Căci nici aceștia nu puteau anticipa genetica și modificările genetice la care sunt supuse plantele în ziua de azi, cu toate că tocmai activitatea lor au pregătit-o și au făcut-o posibilă.

Estetica artiștilor teoreticieni din Renaștere se funda pe o serie de contradicții ruinătoare mascate în convingerea că „arta trebuie să imite natura”, cum se știe, nucelul dur al paradigmei științifice a artei. Teoria proporției și, mai ales, teoria perspectivei erau permanent invocate pentru a sublinia că artele vizuale nu sunt simple meșteșuguri, ci arte liberale ce aparțin activității intelective. Dar în ce sens arta este știință de vreme ce ea se realizează în obiecte individuale, unice și irepetabile? Cum se poate întemeia o știință care nu posedă în sine generalitatea, ci diferența și originalitatea? Putem vorbi despre artă în termenii științei când știm cât de arbitrar este gustul oamenilor? Apoi, dacă arta are ca obiect producerea frumosului, în ce relație se află aceasta cu adevărul? La toate aceste întrebări se adăugau, deopotrivă, eșecul găsirii și determinării „proporției corecte” și faptul că teoria perspectivei în loc să justifice „științificitatea artei” – faptul că arta este *mimesis*, adică imită natura pe care o iau drept model – introducea pe ușa din dos ideea de subiectivitate și arbitrar uman. Acestea sunt doar o parte dintre dilemele și frământările care au condus la slăbirea modelului științific al artei și a stimulat apariția ideii de expresivitate în artă al cărei exponent major este, cum arătam, Michelangelo.

Pe de altă parte, ideea că imitația naturii, ca izvor și criteriu de evaluare a operelor de artă, este ambiguă, și-a făcut tot mai mult loc în mintea artiștilor teoreticieni. Faptul că artele vizuale

erau concepute ca o specie a științei și că menirea lor constă în a produce continuu o „imagine a ceva”, venea în conflict cu ideea de fantezie și imaginație creatoare teoretizată tot de acești artiști. În fapt, ambiguitatea ideii de „imitație a naturii” avea deja o tradiție îndelungată. Iată una dintre observațiile pe care le face filosoful sceptic Sextus Empiricus: „Se povestește că Apeles picta un cal și voia să imite spuma calului. Dar, pentru că nu izbutise în nici un fel, se lăsă de această treabă și zvârli în zugrăveală cu buretele în care-și ștergea pensula de culori. Buretele însă, atingând tabloul, produse imitația perfectă a spumei calului.”⁶⁴¹ Prin urmare, în ce privește imitația, întâmplarea poate produce creații artistice la fel de veridice cum ar produce de pildă aplicarea unor teorii sofisticate de tipul proporțiilor ori a perspectivei. Acest paradox este subliniat de toți artiștii-teoreticieni care au observat, pe de o parte, că simpla aplicare a regulilor științifice nu conduce în mod automat la creație artistică semnificativă și că, pe de altă parte, artiștii talentați aplică în mod spontan reguli pe care nu l-au deprins prin lectură și studii teoretice.

Ambiguitatea operei de artă ca „imitație a naturii” are și alte origini. De pildă, ideea *dependenței* de modelul naturii, menită a evalua *valoarea* artistică a unei opere de artă nu se poate aplica pe deplin, pentru că arta are menirea, în viziune renașcentistă, de a *înfrumuseța* natura. De cele mai multe ori imaginea artistică *stă pentru sine* și nu pentru modelul pe care-l imită. Opera de artă plastică izbutită artistic este frumoasă *în sine*, ea degajă o emoție și seducție instantanee fără să fie necesare operații de comparare cu originalul pe care-l imită. Mai ales că în cazul subiectelor de natură religioasă, „originalul” nu este niciodată prezent în formă sensibilă. A vorbi, așadar, despre „imagini care imită” înseamnă a crea o serie de confuzii pentru că „imaginea” are o „proprietate derutantă... care îi permite să reproducă ceva, să dea o replică a realului, fiind în același timp altceva decât realul, să fie chiar absența sau negarea realității reprezentate. Imaginea trebuie acceptată simultan ca duplicare asemănătoare și ca abatere de la model. Într-adevăr, în absența unei asemănări evidente, imaginea ar putea fi luată drept o nouă ființă, drept o altă ființă, singulară, proprie, *sui generis*”⁶⁴².

La aceste contexte problematice care au tematizat și au produs o slăbirea a paradigmei științifice a artei vizuale renașcentiste, mai trebuie adăugat un fapt esențial, ce ține de relația complexă dintre practicile artistice și practicile teoretico-estetice. Cum arătam, estetica artiștilor spre deosebire de cea a filosofilor și, în bună măsură, a umaniștilor, venea în prelungirea

⁶⁴¹ Sextus Empiricus, *Opere filosofice*, vol. I, traducere și introducere de prof. dr. Aram Frenkian, Editura Republicii Socialiste România, București, 1965, p. 26.

⁶⁴² Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, pp. 130-131.

practicilor artistice efective. Artiștii-teoreticieni justificau teoretic ceea ce ei realizau în mod practic, opere de artă. Or, practicile artistice fondate pe ideea de originalitate și expresie artistică individualizată se abăteau semnificativ de la rigorile teoriilor științifice. Teoriile artiștilor nu mai avea forța „canoanelor divine” de altădată. A urma, în practica artistică efectivă, prescripțiile unei teorii sau alteia devenise facultativ. „Inspirația”, „fantezia”, „geniul”, „talentul”, „imaginația” etc., adică înzestrările naturale ale artistului erau considerate superioare oricăror prescripții și reguli izvorâte din cercetările teoretice. Pe scurt, practicile artistice produceau continuu schimbări în formele de sensibilitate artistică, în vreme ce prescripțiile teoretice erau „stative”, întrucât formulau o pretenție de universalitate științifică. Europa modernă va adânci acest clivaj dintre practicile artistice și practicile teoretice fondate pe practici artistice determinate, fapt care devine vizibil în Renaștere odată cu manierismul și barocul. „De fapt, manierismul se prezintă ca o ruptură cu realismul logic, științific, intelectual și sensibil în același timp al Renașterii”⁶⁴³.

Prin urmare, la nivelul practicilor artistice punctul de vedere al creatorului tinde să devină suveran, în vreme ce la nivelul practicilor teoretice ideea de „obiectivitate” și „științificitate” este considerată a avea o valoare atemporală. Declinul esteticii renascentiste este determinat în bună măsură de artiștii care considerau că afirmarea punctului de vedere propriu nu trebuie să fie condiționat de nici un fel de convențiile stilistice recomandate de teoria proporțiilor ori de achizițiile științifice ale perspectivei. „...pictorii de la 1520–1600 revendică dreptul la o *manieră* propriei fiecăruia, respectiv la un stil care să le facă recognoscibilă personalitatea în oricare dintre tablourile lor. Este probabil că exaltarea conștiinței de sine, tipică filosofiei umaniste din secolele al XV-lea și al XVI-lea, a favorizat această tendință a pictorilor de a-și afirma ego-ul. Lupta dusă atunci pentru demnitatea meseriei, ideea care începe să apară în epocă, conform căreia artistul este o individualitate singulară, un «geniu» ireductibil la oamenii obișnuiți, sunt, cu siguranță, la fel de responsabile de această evoluție. Oricum ar fi, înflorirea stilurilor personale sau, mai exact, exagerarea deliberată a caracterelor care le identifică maniera de a picta, găsește în problema tratării corpurilor un loc privilegiat.”⁶⁴⁴

Obsesia unei căi proprii de exprimare și convingerea că arta satisface nevoia de a te regăsi pe tine însuși, exprimate în ideea de „stil”, a plasat „imitația” într-un con de umbră, fiind de acum încolo preferate o serie de alte concepte pentru a denumi „frumusețea” obiectului estetic, între

⁶⁴³ Marcel Brion, *op. cit.*, p. 217.

⁶⁴⁴ Nadeije Laneyrie-Dagen, *Pictura. Secrete și dezvăluiri*, traducere din limba franceză de Denia Mateescu, Enciclopedia RAO, 2004, p. 143.

care „grația” ocupă un loc central. Acest concept se va impune treptat pe măsură ce Renașterea teoretizează valențele estetice ale corpul feminin desprins din lumea reprezentărilor medievale ale Evei sau Mariei. Corpul feminin, simbolul zeiței Venus pe pământ, este văzut acum ca o realizare supremă a frumuseții în lume care produce dorințe și plăcere doar prin simplă apariție. Astfel, vorbind despre frumusețea femeilor Agnolo Firenzuola (sec. XVI) spunea: „Înclin de aceea să credem că această strălucire s-ar naște dintre tainica proporție și dintr-o măsură care nu ține de cărțile astea ale noastre și pe care n-o cunoaștem, ba nici nu ne-o putem închipui; acel «nu-știu-ce» legat de lucrurile pe care nu știm să le punem în cuvinte. Cred că este vorba despre o rază de iubire sau despre alte asemenea esențe... care nu aparțin adevărului. Și se numește grație pentru că umple cu gratitudine, adică cu afecțiune, acea ființă în care strălucește această rază, făcând ca acea taină proporția să iasă la iveală.”⁶⁴⁵

Prin urmare, cuvântul „grație” cu sensul lui antic de *farmec (strălucire)* – nu cu cel medieval de favoare divină sau har – apare alături de „frumos” și „frumusețe” pentru a desemna atracția inexprimabilă pe care o exercită asupra noastră operele de artă. „Grația”, cu sinonimele ei „drăgălășenie”, „finețe”, „gingășie” „delicatețe” etc., devine o specie a frumuseții care nu necesită respectarea unor proporții stricte. Descoperim aici ideea de „frumusețe-strălucire” venită pe linia lui Plotin și reafirmarea opiniei sale că „frumusețea” este ceva indicibil și inefabil.

Această dinamică de neoprit a subiectivizării frumosului este surprinsă de Eco în cuvinte memorabile: „Proprietatea unui lucru de a fi calculabil și măsurabil încetează de a mai prezenta un criteriu de obiectivitate, reducându-se la un simplu instrument pentru realizarea unor complicații progresive ale reprezentării în spațiu (cum ar fi deformările produse de perspectivă sau anamorfozele); acestea aduc cu sine o suspendare a ordinii proporțiilor... Frumosul este detașat de criteriile ce țin de măsură, ordine și proporție; el devine inevitabil ținta unei judecăți în frunte cu criterii indefinite de ordin subiectiv.”⁶⁴⁶

Cuvintele lui Eco vestesc nașterea unei alte lumi, aceea a modernității, ce transformă subiectivitatea și „eu gândesc” în axiome de înțelegere a faptelor omenești, în vreme ce estetica își caută noi fundamente în teoria și filosofia gustului.

⁶⁴⁵ Apud Umberto Eco, *Istoria frumuseții*, op. cit., p. 216.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, p. 220.

BIBLIOGRAFIE

A Dictionary of Synonyms and Antonyms, Compiled by Alan Spooner, Oxford University Press, 2005.

Abrudan, Pr. Prof. Dumitru, <http://holytrinity-la.org/rom>.

Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology; Blackwell Publishing,, 2004, by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen.

Afloroei, Ștefan, *Metafizica noastră cea de toate zilele. Despre dispoziția speculativă a gândirii și prezența ei firească astăzi*, Editura Humanitas, București, 2008.

Ambree, Lester, *Analiza reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică*, traducere de Ioana Blaj și Nicoleta Szabo, ediție îngrijită de Ion Copoeru, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.

Andrei, Cornea, *Artizanul, artistul și arhetipul*, în Plotin *Opere, II*, Editura Humanitas, București, 2006.

Andrew, Louth, *Dionisie Areopagitul. O introducere*, Editura Deisis, Sibiu, 1997.

Areopagitul, Sfântul Dionisie, *Opere complete și Scoliiile Sfântului Maxim Mărturisitorul*, traducere, introducere și note de Pr. Dumitru Stăniloae, ediție îngrijită de Constanța Costea, Editura Paideia, București, 1996,

Aristotel, *Despre suflet*, traducere din greacă și note de Alexander Baumgarten, Editura Humanitas, București, 2005.

Aristotel, *Etica Nicomahică*, I, traducere, studiu introductiv, comentarii și index de Stella Petecel, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988.

Aristotel, *Metafizica*, traducere de Ștefan Bezdechi, Editura IRI, București, 1996.

Aristotel, *Poetica*, Studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, Ediția a III-a îngrijită de Stella Petecel, Editura IRI, București, 1998.

Aristotel, *Politica*, Ediție bilingvă. Traducere, comentarii și index de Alexandre Baumgarten, cu un studiu introductiv de Vasile Muscă, Editura IRI, București, 2001.

Aristotel, *Retorica*, Ediție bilingvă, traducere, studiu introductiv și index de Maria-Cristina Andrieș, note și comentarii de Ștefan-Sebastian Maftei, Editura IRI, București, 2004.

Aslam, Constantin, *Constantin Noica. Spre un model neoclasic de gândire. Perspective interpretative asupra scrierilor timpurii*, Editura Academiei Române, București, 2010.

Atkinson, Rita L.; Atkinson, Richard C. Smith, Edward E.; Bem, Darz J., *Introducere în psihologie*, ediția a XI-a, traducere din limba engleză de Leonard P. Băiceanu, Gina Ilie, Loredana Gavrilă, Editura Tehnică, București, 2002.

Augustin, *Confesiuni*, traducere din latină, studiu introductiv și note de Gh. I. Ștefan, Editura Humanitas, București, 1998.

Augustin, Sfântul, *Despre cetatea lui Dumnezeu*, XI, 4, în vol. *Despre eternitatea lumii. Fragmente sau tratate*, Traducere din latină, tabel cronologic, note și postfață de Alexandru Baumgarten, Editura IRI, București, 1999.

Augustinus, Aurelius, *De magistro*, traducere de Eugen Muneanu, Editura Humanitas, București, 1994.

Auregan, Pierre, Palayret, Guy, traducere de Mariana Bogdan, *Zece etape ale gândirii occidentale*, Editura Antet, București, 1999.

Barnes, Jonathan, *Aristotel*, traducere din engleză de Ioan Lucian Muntean, Editura Humanitas, București, 1996.

Battista Alberti, Leon, *Despre pictură*, traducere și note de George Lăzărescu, Editura Meridiane, București, 1969.

Bădiliță, Cristian, *Miturile în filosofia lui Platon*, Editura Humanitas, București, 1996.

Beardsley, Monroe C., *Aesthetics from classical Greece to the present. A short history*, The University of Alabama Press, 1976, VIII, The Enlightenment: Empiricism.

Berlin, Isaiah, *Adevăratul studiu al omului. Antologie de eseuri*, ediția îngrijită de Henry Hardy și Roger Hausheer, cuvânt-înainte de Noel Annan, introducere de Roger Hausheer, traducere din engleză de Radu Lupan, Editura Meridiane, București, 2001.

Berlin, Isaiah, *Puterea ideilor*, ediție de Henry Hardy, traducere din engleză de Dana Ligia Ilin, Editura Humanitas, București, 2012.

Berlin, Isaiah, *Revoluția romantică. O criză în istoria gândirii moderne*, în vol. *Simțul realității. Studii asupra ideilor și istoriei acestora*, ediție de Henry Hardy, introducere Patrick Gardiner, traducere și postfață de Laurian Kertesz, Editura Univers, București, 2004.

Begel, Florence, *Filosofia artei*, Traducere de Georgeta Loghin, Institutul European, Iași, 2002.

- Bérence, Fred, *Renașterea Italiană*, traducere de Maria Carpov, cuvânt către cititor de Ion Pascadi, Editura Meridiane, București, vol. I-II, 1969.
- Besançon, Alain, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandisky*, traducere de Mona Antohi, Humanitas, București, 1996.
- Bîlbă, Corneliu D., *Hermeneutică și discontinuitate. Studii de arheologie discursivă*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2011.
- Borella, Jean, *Criza simbolismului religios*, Traducere de Morărașu Diana, Editura Institutul European, Iași, 1995.
- Bossy, John, *Creștinismul în Occident, 1400–1700*, traducere din engleză de Dorin Oancea, Editura Humanitas, București, 1998.
- Botez, Angela; Popescu, Bogdan M., (coordonatori), *Filosofia conștiinței și științele cognitive*, Editura Cartea Românească, București, 2002.
- Braniște, Ene; Braniște, Ecaterina, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Editura Diecezană, Caransebeș, 2001.
- Braque, Rémi, traducere de Gabriel Chindea, *Europa, calea romană*, Editura Design & Print, Cluj, 2002.
- Breckler, S. J., & Wiggins, E. C. (1992). *On defining attitude and attitude theory: Once more with feeling*. In A. R. Pratkanis, S. J. Breckler, & A. C. Greenwald (Eds.), *Attitude structure and function*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Bria, Preot Prof. Dr. Ion, *Dicționar de teologie ortodoxă*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1994.
- Brion, Marcel, *Homo pictor*, traducere de Maria Vodă Căpușan și Victor Felea, prefață de Dumitru Matei, Editura Meridiane, București, 1977.
- Brun, Jean, *Europa filosofică. 25 de secole de gândire occidentală*, traducere din franceză de Aurelian Cojocă, Editura Pandora, București, 2002.
- Buonarroti, Michelangelo, *Scrisori urmate de Viața lui Michelangelo de Ascanio Condivi*, vol. I și vol. II, traducere, antologie, note și postafață de C.D. Zeletin, Editura Meridiane, București, 1997.
- Burckhardt, Jacob, *Cultura Renașterii în Italia*, traducere Gh. I. Ciorogaru, Editura pentru Literatură, București, 1969, vol. I-II.

- Burke, Edmund, *Despre sublim și frumos. Cercetarea filosofică a originii ideilor*, traducere de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, prefață de Dan Grigorescu, Editura Meridiane, București, 1981.
- Burke, Peter, *Renașterea europeană. Centre și periferii*, traducere de Alina Radu, Editura Polirom, Iași, 2005.
- Bușe, Ionel, *Logica pharmakon-ului*, Editura Paideia, București, 2003.
- Bușe, Ionel, *Filosofia și metodologia imaginarului*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2005.
- Carroll, Noël, *Philosophy of Art. A contemporary introduction*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2007.
- Cassirer, Ernest, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, traducere de Constantin Coșman, Editura Humanitas, București, 1994.
- Cassirer, Ernst, *Filosofia formelor simbolice*, vol. I, traducere din limba germană de Adriana Cînta, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
- Cassirer, Ernst, *Filosofia luminilor*, Traducere de Adriana Pop, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.
- Cennini, Cennino, *Tratatul de pictură*, traducere, note și indice de N. Al. Toscani, prefață de Victor Ieronim Stoichiță, Editura Meridiane, București, 1977.
- Cernica, Viorel, *Cetatea sub blocada ideii. Schiță fenomenologică a istoriei gândirii politice*, Institutul european, Iași, 2005.
- Cernica, Viorel, *Fenomenul și Nimicul. Proiectul fenomenologic – concept și aplicații*, Editura Paideia, București, 2004.
- Cizek, Eugen, *Istoria Romei*, Editura Paideia, București, 2002.
- Chadwick, Henry, *Augustin*, Traducere din engleză de Ioan-Lucian Muntean, Editura Humanitas, București, 1998.
- Chastel, Andre, *Artistul*, în vol. Eugenio Garin, *Omul Renașterii*, traducere de Dragoș Cojocaru, prefață de Măria Carpov, Editura Polirom, Iași, 2002.
- Chelcea, Septimiu, (coordonator), *Rușinea și vinovăția în spațiul public. Pentru o sociologie a emoțiilor*, Editura Humanitas, București, 2008.
- Cocagnac, Maurice, *Simboluri biblice. Lexic teologic*, traducere de Michaela Slăvescu, Editura Humanitas, București, 1997.
- Comarnescu, Petru, *Kalokagathon. Cercetare a corelațiilor etico-estetice în artă și în realizarea-de-sine*, Fundația regală pentru Literatură și Artă, București, 1946.

Comorovski, Cornelia, *Literatura umanismului și Renașterii, ilustrată cu texte*, Editura Albatros, București, 1972.

Continental Aesthetics. Romanticism to Postmodernism. An Anthology, Edited by Richard Kearney and David Rasmussen, 2001, Blackwell Publishing.

Cornea, Andrei, *Platon. Filosofie și cenzură*, Editura Humanitas, București, 1995.

Creția, Petru, *Studii filosofice*, prefață de Petru Vaida, Editura Humanitas, București, 2004.

Culianu, Ioan Petru, *Jocurile minții. Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, traducere de Dumitru Claudia, Editura Polirom, Iași 2002.

Culianu, Ioan Petru, *Eros și magie în Renaștere, 1484*, traducere de Dan Petrescu, Editura Polirom, Iași, 2003.

Cullmann, Oscar, *Noul Testament*, Traducere de Cristian Preda, Editura Humanitas, București, 1993.

Cusanus, Nicolaus, *Concidenția Oppositorum*, I, ediție bilingvă, studiu introductiv, traducere și note de Mihnea Moroianu, Editura Polirom, Iași, 2008.

Cusanus, Nicolaus, *Pacea între religii*, prefață de Anca Manolescu, traducere din latină de Wilhelm Tauwinkl, Editura Humanitas, București, 2008.

Damaschin, Sfântul Ioan, *Dogmatica*, Traducere de Pr. D. Fecioru, Editura Librăriei Teologiei, București, 1988.

Damasio, Antonio R., *Eroarea lui Descartes. Emoțiile, Rațiunea și Creierul uman*, traducere din engleză de Irina Tănănescu, Editura Humanitas, București, 2006.

da Vinci, Leonardo, *Tratat despre pictură*, traducere de V. G. Paleolog, Editura Meridiane, București, 1971.

da Vinci, Leonardo, *Fragmente alese*, traducere de Ovidiu Drimba, studiu introductiv de C. I. Gulian, București, Editura de Stat, 1952.

de Hollanda, Francisco, *Dialoguri romane cu Michelangelo*, traducere de Victor Ieronim Stoichiță, Editura Meridiane, București, 1974.

Delumeau, Jean, *Grădina desfătărilor. O istorie a Paradisului*, Traducere de Horațiu Pepine, Editura Humanitas, București, 1997.

Descartes, René, *Meditații despre filosofia primă*, traducere din latină și monografia *Viața și filosofia lui René Descartes* de Constantin Noica, Editura Humanitas, București, 2004.

Descartes, René, *Pasiunile sufletului*, traducere de Dan Răutu, studiu introductiv și note de Gheorghe Brătescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988.

Descartes, René, *Principiile filosofiei*, traducere, studiu introductiv și notă biografică de Ioan Deac, Editura IRI, București, 2000.

[Devereaux](http://www.aesthetics-online.org), Mary, *The Philosophical Status of Aesthetics*, în [http:// www.aesthetics-online.org](http://www.aesthetics-online.org).

Dickie, George, *Art and Value*, Blackwell Publishers, 2001.

Dikie, George, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, New York, Oxford University Press, 1997.

Dikie, George; Sclafani, Richard; Roblin, Ronald, *Aesthetics a Critical Anthology*, Second Edition, Bedford/St. Martin's, Boston, New York, 1989.

Dilthey, Wilhelm, *Esența filosofiei*, traducere de Radu Gabriel Pârvu, Editura Humanitas, București, 2002.

Djuvara, Neagu, *Civilizații și tipare istorice. Un studiu comparat al civilizațiilor*, Editura Humanitas, București, 1999.

Drimba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, vol. VI, , Editura Saeculum I.O, Editura Vestala, București, 2002.

Drimba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, vol. VII, Editura Saeculum I.O, Editura Vestala, București, 2003.

Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, traducerea din limba franceză de Muguraș Constantinescu și Anișoara Boboce, Editura Nemira, București, 1999.

Dumitrescu, Zamfir, *Ars perspectivae*, București, Editura Nemira, 2002

Dummett, Michael, *Originile filosofiei analitice*, traducere din engleză de Ioan Biriș, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004.

Dürer, Albrecht, *Hrana ucenicului pictor*, antologie, introducere și note de Adina Nanu, în românește de Nicolaie Reiter, Editura Meridiane, București, 1970.

Eco, Umberto, *Istoria Frumuseții*, traducere din italiană de Oana Sălișteanu, Editura RAO, București, 2005.

Eco, Umberto, *Arta și frumosul în estetica medievală*, traducator Radu Cezar, Editura Meridiane, București, 1999.

Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase. De la Mahomed la epoca Reformelor*, traducere de Cezar Baltag, Editura Universitas, Chișinău, 1993.

Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, traducere de Brândușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas, 1995.

Encyclopedia of Aesthetics, Volume I-IV, Editor in Chief, Michael Kelly, Oxford University Press, 1998.

Embree, Lester, *Analiza reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică*, traducere de Ioana Blaj și Nicoleta Szabo, ediția îngrijită de Ion Copoeru, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.

Evans, Dylan, *Emoția. Foarte scurtă introducere*, traducere de Sabina Dorneanu, Editura All, București, 2005.

Fastinger, Leon, *A Theory of Cognitive Dissonance*, lucrarea disponibilă pe books.google.ro.

Faure, Paul, *Renașterea*, traducere și note de Cristina Jinga, prefață de Victor Rizescu, Editura Corint, București, 2002.

Ferguson, Wallace K., *The Renaissance in historical thought, five centuries of interpretation*, Boston-Cambridge, 1948.

Ferry, Luc, *Homo Aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, traducere din limba franceză și note de Cristina și Constantin Popescu, Editura Meridiane, București, 1997.

Ficino, Marsilio, *Asupra iubirii sau Banchetul lui Platon*, în românește de Sorin Ionescu, Editura de Vest, Timișoara 1992.

Filosofia greacă până la Platon, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, vol. I–V.

Fride-Carrassat, Patricia, *Maestrii picturii*, traducere de Denia Mateescu, Enciclopedia RAO, București, 2004.

Frontisi, Claude, (coord.), *Istoria vizuală a artei*, București, Enciclopedia RAO, 2003. .

Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Editura Teora, București, 2001.

Gardner, Howard, *Inteligențe multiple. Noi orizonturi*, traducere de Nicolae Damaschin, Editura Sigma, București, 2006.

Grădinaru, Ioan-Alexandru, *Limba și discursivitate în filosofia americană a secolului XX*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2011.

Gherasim, Marin, *A patra dimensiune*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.

Ghika, Matila, *Filosofia și mistică numărului*, traducere de Dumitru Purchinescu, postfață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.

- Ghițescu, Gheorghe, *Leonardo da Vinci și civilizația imaginii*, cuvânt-înainte de Corneliu Baba, prefață de Adina Nanu, Editura Albatros, București, 1986.
- Gilbert, K.E., Kuhn, H., *Istoria esteticii*, în românește de Sorin Mărculescu, prefață de Titus Mocanu, Editura Meridiane, București, 1972.
- Gilson, Étienne, *Tomismul. Introducere în filosofia Sfântului Thoma d'Aquino*, traducere din franceză de Adrian Niță, traducere din latină de Lucia Wald, Editura Humanitas, București, 2002.
- Goldenberg, S.; Belu, S., *Epoca marilor descoperiri geografice*, Editura Humanitas, București, 2002.
- Guerreau, Alain, *Viitorul unui trecut incert (Ce fel de istorie a Evului Mediu în secolul al XXI-lea)*, traducere de Claudiu Constantinescu și Florin Davidescu, Editura Cartier, Chișinău, 2003.
- Gutrie, W.K.C., *Sofiștii*, traducere din limba engleză de M. Udma, Editura Humanitas, București, 1999.
- Harr, Michel, *Heidegger și esența omului*, traducere din franceză de Laura Pamfil, Editura Humanitas, București, 2003.
- Hadot, Pierre, *Plotin sau simplitatea privirii*, Traducere de Laurențiu Zoical, Prefață de Cristian Bădiliță, Editura Polirom, Iași, 1998.
- Hay, Denys, *Italy in the Age of the Renaissance, (1380–1530)*, Edinburgh, University Press, 1989.
- Heers, Jacques, *L'Occident aux XIV^e et XV^e siècles. Aspects économiques et sociaux*, Paris, 1963.
- Hegel, G. W. F., *Lecții despre Platon*, traducere din germană de Radu Pârvu, Editura Humanitas, București, 1998.
- Hegel, G.W.Fr., *Prelegeri de estetică*, Traducere de D.D. Roșca, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1966.
- Heidegger, Martin, *Repere pe drumul gândirii*, traducere de Gabriel Liiceanu și Thomas Kleininger, Editura Politică, București, 1988.
- Heidegger, Martin, *Metafizica lui Nietzsche*, Traducere din germană de Ionel Zamfir și Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 1990.
- Heidegger, Martin, *Ontologia. Hermeneutica facticității*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, Editura Humanitas, București, 2008.
- Heidegger, Martin, *Probleme fundamentale ale fenomenologiei*, traducere din germană de Bogdan Mincă și Sorin Lavric, Editura Humanitas, , București, 2006.

Heidegger, Martin, *Prolegomene la istoria conceptului de timp*, traducere din germană de Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 2005.

Hersant, Yves, *Spiritul Europei. Gusturi și maniere*, vol. 3, ed. coord. de Antoine Compagnon și Jacques Seebacher, traducere de Bogdan Udrea și Dan Stănescu, Editura Polirom, Iași, 2002.

Hirsch, E.D., Jr, *The Aims of Interpretation*, Chicago: University of Chicago Press, 1976.

Hirshman, Albert O., *Pasiunile și interesele*, cuvânt-înainte de Amartya Sen, traducere din engleză de Radu Carp și Victor Rizescu, Editura Humanitas, București, 2004.

Historical Discovery presents Councils of the Church, <http://www.geocities.com/Heartland>

Hofmann, Werner, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, (Partea II) vol. II, traducere de Bucur Stănescu, Editura Meridiane, București, 1977. .

Hole, Robert, *Renașterea în Italia*, traducere de Diana Stanciu, Editura All, București, 2004.

Huisman, Denis, *Dicționar de opere majore ale filosofiei*, traducere din limba franceză de Cristian Petru și Șerban Velescu, Editura Enciclopedică, București, 2001.

Huizinga, Johan, *Amurgul Evului Mediu. Studiu despre formele de viață și de gândire din secolele al XIV-lea și al XV-lea în Franța și în Țările de Jos*, traducere din olandeză de H.R. Radian, Editura Humanitas, București, 2002.

David Hume, *Of the Standard of Taste: from Four Dissertations*, London, Printed for A. Millar, <http://www.csulb.edu/~jvancamp/361r15.html>

Hume, David, *Limitele puterii*, coordonatori: A. P. Iliescu, M. R. Solcan, Editura All, București, 1994.

Hutcheson, Francis, *An Initial Theory of Taste: from An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, Edited and with an Introduction by Wolfgang Leidhold, *The Collected Works and Correspondence of Francis Hutcheson* l i b e r t y found Indianapolis,

http://files.libertyfund.org/files/858/0449_LFeBk.pdf

Iliescu, Adrian-Paul, *Filosofia limbajului și limbajul filosofiei*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.

Damascius. Despre primele principii: aporii și soluții, traducere din greacă, introducere și note de Marilena Vlad, Editura Humanitas, București, 1996.

Ionescu, Nae, *Iubirea, act de cunoaștere*, în *Teologia. Integrarea publicisticii religioase*, Editura Deisis, Sibiu, 2003.

Isac, Dumitru, *Frumosul în filosofia clasică greacă*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1970.

- Jaeger, Werner, *Paideia*, vol. I, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Editura Teora, București, 2000.
- Jacob, Edmond, *Vechiul Testament*, traducere de Cristian Preda, Editura Humanitas, București, 1993.
- Jaspers, Karl, *Texte filosofice*, traducere din limba germană și note de George Purdea, Editura Politică, București, 1988.
- Jones, Jonathan, *The Lost Battles. Leonardo, Michelangelo and the artistic duel that defined The Renaissance*, Alfred A. Knopf, New York, 2012.
- Kant, Imm., *Critica facultății de judecare*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.
- Kant, Imm., *Critica Rațiunii Pure*, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, Editura IRI, București, 1994.
- Kant, Imm., *Observații asupra sentimentului de frumos și sublim*, traducere, studii introductive, studii asupra traducerii, note, bibliografie, index de concepte germano-român, index de termeni de Rodica Croitoru, Editura All, București, 2008.
- Kenny, Anthony, *Thoma d'Aquino*, traducere de Mihai C. Udma, Editura Humanitas, București, 1988.
- Kolakowski, Leszek, *Horor Metaphisicus*, traducere de Dragan Stoianovici, Editura All, București, 1997.
- Koyre, Alexandre, *De la lumea închisă la universul infinit*, traducere de Vasile Tonoiu și Anca Băluță Skultely, Editura Humanitas, București, 1997.
- Kuhn, Thomas, *Structura revoluțiilor științifice*, traducere din engleză de Radu J. Bogdan, studiu introductiv de Mircea Flonta, Editura Humanitas, București, 2008.
- Laertios, Diogene, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, traducere de Aram Frenkian, București, Editura Academiei, 1963.
- Laneyrie-Dagen, Nadeije, *Pictura. Secrete și dezvăluiri*, traducere din limba franceză de Denia Mateescu, Enciclopedia RAO, București, 2004, p. 143.
- Le Goff, Jacques, *Omul medieval*, traducere de Giuliano Sfichi și Marius Roman, Editura Polirom, Iași, 1999.
- Le Goff, Jacques, *Pentru un alt ev mediu. Valori umaniste în cultura și civilizația Evului Mediu*, traducere de Maria Carpov, Editura Meridiane, București, 1986.

- Liiceanu, Gabriel, *Om și simbol. Interpretări ale simbolului în teoria artei și filosofia culturii*, Editura Humanitas, București, 2005.
- Lombato, Abelardo, *Ființă și frumusețe*, Traducere din limba spaniolă de: Ilinca Ilian și Beatrice Marina, , Editura Galaxia Gutemberg, București, 2007.
- Lovejoy, Arthur O., *Marele lanț al Ființei. Istoria ideii de plenitudine de la Platon la Schelling*, traducere de Diana Dicu, Editura Humanitas, București, 1997.
- Malița, Liviu, *Paradoxuri ale esteticii*, Editura Accent, București, 2009.
- Mango, Cyril, *Omul bizantin*, traducere de Ion Mircea, Editura Polirom, Iași, 2000.
- Marrou, Henri-Irénée, *Patristică și umanism*, traducere de Cristina Popescu și Costin Popescu, Editura Meridiane, București, 1996.
- Marrou, Henri Irénée, *Sfântul Augustin și sfârșitul culturii antice*, traducere de Drăgan Stoianovici și Lucia Wald, Editura Humanitas, București, 1997.
- Martens, Ekkehard, & Schnädelbach, Herbert, *Filosofie. Curs de bază*, traducere din limba germană coordonată de Mircea Flonta, Editura Științifică, București, 1999.
- Mezdrea, Dora, *Nae Ionescu, Biografia*, Vol. II, Editura Acvila, 2002.
- McLuhan, Marshall, *Galaxia Gutenberg. Omul și era tiparului*, cuvânt-înainte de Victor Ernest Mașek, traducere din limba engleză L. și P. Năvodaru, București, Editura Politică, 1975.
- McNeil, William; Feldman, Karen S., *Continental Philosophy*, Oxford, Blackwell Publishers, 1998.
- Merleau Ponty, Maurice, *Fenomenologia percepției*, traducere de Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Editura Aion, Oradea, 1999.
- Michelangelo, *Poezii*, traducere, prefață, tabel cronologic, note și comentarii de C.D. Zeletin, Editura Minerva, București, 1986.
- Morar, Vasile, *Estetica. Interpretări și texte*, Editura Universității din București, București, 2003.
- Moreschini, Claudio; Norelli, Enrico, *Istoria literaturii creștine vechi grecești și latine*. Vol. I, *De la Apostolul Pavel la Constantin cel Mare*, traducere de Hanibal Stănculescu și Gabriela Sauciuc, Editura Polirom, Iași, 2001.
- Muscă, Vasile, *Filosofia în cetate. Trei fabule de filosofie politică și o introducere*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 1999.
- Nae, Cristian, *Arta după sfârșitul artei. Danto și redefinirea operei de artă*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2010.

Nietzsche, Friedrich, *Nașterea tragediei*, traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, în vol. *De la Apollo la Faust*, Editura Meridiane, București, 1978.

Noica, Constantin, *Echilibru spiritual. Studii și eseuri, 1929-1947*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, Editura Humanitas, București, 1998.

Noica, Constantin, *Mathesis sau bucuriile simple*, Editura Humanitas, București, 1992.

Olteanu, Antoaneta, *Calendarele poporului român*, Editura Paideia, București, 2001.

Oprescu, Victor, *Aptitudini și atitudini*, Editura Științifică, București, 1991.

Ortega y Gasset, José, *Tema vremii noastre*, traducere din spaniolă și prefață de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 1997.

Otto, Rudolf, *Sacrul. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu iraționalul*, traducere de Ioan Milea, Editura Humanitas, București, 2005.

Panofsky, Erwin, *Arhitectură gotică și gândire scolastică*, traducere de Marina Vazaca, Editura Anastasia, București, 1999.

Paul al II-lea, Ioan, *Să trecem pragul speranței*, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 1995.

Palade, Mihaela N., *Estetica. O abordare teologică*, Editura Universității din București, 2009.

Pânzaru, Ioan, *Practici ale interpretării de text*, Editura Polirom, Iași, 1999.

Pelikan, Jaroslav, *Tradiția creștină, O istorie a dezvoltării doctrinei*, vol. III, traducere Silvia Palade, Editura Polirom, Iași, 2006.

Petru Creția, *Studii filosofice*, Editura Humanitas, București, 2004.

Peters, Francis E., *Termenii filosofiei grecești*, traducere de Dragan Stoianovici, Editura Humanitas, București, 1997.

Philosophie analytique et esthétique, textes présentés par Danielle Lories, préface de Jacques Taminiaux, Paris, Klincksieck, 2004.

Platon, *Apărarea lui Socrate*, traducere de Ceza Papacostea, în vol. *Dialoguri*, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1968.

Platon, *Charmides*, traducere de Ceza Papacostea, în vol. *Dialoguri* Editura Pentru Literatură Universală, București, 1968.

Platon, *Criton*, traducere de Marta Guțu, în vol. *Opere*, I, Editura Științifică, București, 1974.

Platon, *Cratylus*, traducere de Simina Noica, în vol. *Opere complete*, II, Editura Humanitas, București, 2002.

Platon, *Ion*, traducere de Dan Slușanschi și Petru Creția, în vol. Platon, *Opere complete I*, Editura Humanitas, București, 2000.

Platon, *Opere, VI, Parmenide*, traducere de Sorin Vieru, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.

Platon *Phaidon*, traducere Petru Creția, *Opere, IV*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983. _

Platon, *Phaidros*, traducere de Gabriel Liiceanu, în vol. *Opere, IV*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.

Platon, *Republica*, în *Opere, V*, Cuvânt prelator de Constantin Noica, Traducere, interpretare, lămuriri preliminare, note și anexă de Andrei Cornea, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986.

Platon, *Theaitetos* traducere de Marian Ciucă, în *Opere, VI*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.

Platon, *Timaos*, traducere de Petru Creția și Cătălin Partenie, în *Opere, IV*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.

Pleșu, Andrei, *Despre îngerii*, Editura Humanitas, București, 2003.

Pleșu, Andrei, *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Editura Univers, București, 1980.

Plotin, *Despre frumusețea inteligibilă*, *Opere, II*, traducere, lămuriri preliminare și note de Andrei Cornea, Editura Humanitas, București, 2006.

Plotin, *Cum s-a născut multiplicitatea formelor și despre Bine*, *Opere, III*, traducere, lămuriri preliminare și note de Andrei Cornea, Editura Humanitas, București, 2009.

Pop, Mihaela; Morar, Vasile, *Estetică contemporană. De la teme fundamentale la aplicații și experimente*, Editura Universității din București, 2005.

Priest, Graham, *Dincolo de limitele gândirii*, traducere din limba engleză de Dumitru Gheorghiu, Editura Paralela 45, Pitești, 2007.

Quine, W.V. (1980 a), *From a Logical Point of View, Logico-Philosophical Essays*, 2nd edition, Harvard University Press, Cambridge, MA.

Randell, Keith, *Jean Calvin și Reforma târzie*, traducerea Simona Ceașu, Editura All, București.

Rațiu, Dan-Eugen, *Disputa modernism-postmodernism. O introducere în teoriile contemporane asupra artei*, Editura Dacia, Cluj Napoca 2001.

- Rațiu, Dan-Eugen, *Moartea artei? O cercetare asupra retoricii eschatologice*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, 2000.
- Robinne, J.-M., *Introduction à la Philosophie thomiste. Notions fondamentales*, <http://www.salve-regina.com>.
- Risatti, Howard, *A theory of craft. Function and aesthetic expression*, The University of North Carolina Press, 2007, disponibilă și în format electronic: <http://uncpress.unc.edu>.
- Rorty, Richard, *Istoriografia filosofiei: Patru genuri*, în vol. *Adevăr și progres. Eseuri filosofice*, vol. 3, traducere de Mihaela Căbulea, Editura Univers, București, 2003.
- Ross, David, *Aristotel*, traducere din engleză de Ioan Lucia Muntean, Editura Humanitas, București, 1998.
- Russ, Jacqueline, *Aventura gândirii europene. O istorie a ideilor occidentale*, traducere de Mardare Gabriel și Mardare Mariana, Institutul European, București, 2002.
- Sacaliș, Nicolae, *Vino, bunule Ibis! Cultură și Educație Umanistă, Cultură și Educației Tehnologice*, Editura Ibis, București, 2003.
- Sallis John, (ed), *Portraitis of America Continental Philosophy*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1999.
- Sartori, Giovanni, *Homo Videns. Imbecilizarea prin televiziune și post-gândirea*, traducere de Mihai Elin, Editura Humanitas, București, 2005.
- Schuon, Frithjof, *Despre unitatea transcendentă a religiilor*, traducere de Anca Manolescu, Editura Humanitas, București, 1994.
- Scrima, André, *Despre isihasm*, București, Editura Humanitas, 2003.
- Scruton, Roger, *Cultura modernă pe înțelesul oamenilor inteligenți*, traducere din engleză și note de Dragoș Dodu, Editura Humanitas, București, 2011. .
- Scruton, Roger, *Beauty*, Oxford University Press, 2009.
- Sedlmayr, Hans, *Pierderea măsurii*, traducere de Amelia Pavel, Editura Meridiane, București, 2001.
- Sendler, Egon, *Icoana. Chipul nevăzutului. Elemente de teologie, estetică și tehnică*, traducere de Ilie Doinița Teodosia, Caragiu Ioana, Caragiu Florin, Editura Sofia, București, 2005.
- Sextus Empiricus, *Opere filosofice*, vol. I, traducere și introducere de prof. dr. Aram Frenkian, Editura Republicii Socialiste România, București, 1965.
- Shusterman, Richard, *Analytic Aesthetics*, Basil Blackwell, 2009.

Shusterman, Richard, *Estetica pragmatică. Artă în stare vie*, traducere de Ana Maria Pascal, Institutul European, Iași, 2004.

Simmel, Georg, *Cultura filosofică. Despre aventură, sexe și criza modernului. Culegere de eseuri*, traducere din germană de Nicolae Stoian și Megdalena Popescu-Marin, Editura Humanitas, București, 1990.

Solcan, Radu M., *Introducere în filosofia minții din perspectiva științei cognitive*, Editura Universității din București, 2000.

Stan, Emil, *Spațiul public și educația la vechii greci*, Editura Institutul European, Iași, 2003.

Stendl, Ion, *Desenul. Estetica. Suporturi. Materiale. O paralelă între Renaștere și secolul XX*, Editura Semne, București, 2004.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria celor șase noțiuni*, în românește de Rodica Ciocan-Ivănescu, Editura Meridiane, București, 1981.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, I, *Estetica antică*, traducere de Sorin Mărculescu, prefată de Titus Mocanu, Editura Meridiane, București, 1970;

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, III, *Estetica modernă*, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978.

The Continental Aesthetics Reader, Edited by Clive Cazeaux, Routledge, London and New York, 2006.

The Pierre Bayle Home Page, *Dictionnaire historique et critique (1740)*, Complete electronic version of the 1740, Amsterdam edition, în <http://www.lett.unipmn.it>.

Townsend, Dabney, *Introducere în estetică*, traducere de Germina Nagâț, Editura All, București, 2000.

Raymond Boudon, *Tratat de sociologie*, traducere din franceză de Delia Vasiliu și Anca Ene, Editura Humanitas, București, 1997.

Valéry, Paul, *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*, ediția a II-a revizuită, traducere și adnotări de Șerban Foarță, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.

Vattimo, Gianni, *Etica interpretării*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța 2000.

Vasari, Giorgio, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, traducere și note de Ștefan Crudu, Editura Meridiane, București, 1962.

Vernant, Jean-Pierre, *Omul grec*, traducere de Doina Jela, Editura Polirom, Iași, 2001.

- Vianu, Tudor, *Filozofia culturii și teoria valorilor*, Editura Nemira, București, 1998.
- Vitruviu, *Despre arhitectură*, traducere de G. M. Cantacuzino, Traian Costa, Grigore Ionescu, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1964.
- Vlăduțescu, Gheorghe, *Teologie și metafizică în cultura Evului Mediu*, Editura Paideia, București, 2003.
- Vlăduțescu, Gheorghe, *Fundamentele grecești ale metafizicii moderne*, Editura Academiei Române, București, 2009.
- Vlăduțescu, Gheorghe, *O enciclopedie a filosofiei grecești*, Editura Paideia, București, 2001.
- Vlăduțescu, Gheorghe, *Ontologie și metafizică la greci. Platon*, Editura Academiei Române, București, 2007.
- Vulcănescu, Mircea, *Studii despre religie*, Editura Humanitas, București, 2004.
- Weber, Max, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, traducere de Alexandru Diaconovi, prefață de prof. dr. Ioan Mihăilescu, Editura Humanitas, București, 1993.
- Wittgenstein, Ludwig, *Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credință religioasă*, traducere din engleză de Mircea Flonta și Adrian-Paul Iliescu, introducere de Adrian-Paul Iliescu, Editura Humanitas, București, 2005.
- Wittgenstein, Ludwig, *Caietul albastru*, traducere de Mircea Dumitru, Mircea Flonta, Adrian Paul Iliescu, notă introductivă de Mircea Flonta, Editura Humanitas, București, 1993.
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Filosofia imaginii*, traducere de Muguraș Constantinescu, îngrijire și postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iași, 2004.
- Zamfirescu, Vasile Dem., *Filosofia inconștientului, Volumul întâi*, Editura Trei, București, 2001.
- Zlate, Mielu, *Introducere în psihologie*, Editura Polirom, Iași, 2007.